Lyrische Partien der griechischen Tragödie in Jamben wieder aufgenommen.

Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung der Doktorwürde
der
hohen philosophischen Fakultät
der
Friedrich-Alexanders-Universität Erlangen
vorgelegt von

Michl Fauner
aus Amberg.

Tag der mündlichen Prüfung: 7. Februar 1912.

Erlangen.
K. B. Hof- und Universitäts-Buchdruckerei von Junge & Sohn.
1912.

Gedruckt mit Genehmigung der hohen philosophischen Fakultät der Universität Erlangen.

Referent: Herr Prof. Dr. Ad. Roemer.

Dekan: Herr Geh. Hofrat Prof. Dr. H. Varnhagen.

Meinen opferwilligen Eltern
zur Silbernen Hochzeit.

A. Einführung.

In der griechischen Tragödie stoßen wir an den Übergängen von Liedern der Schauspieler zu jambischen Partien des öfteren auf eine Erscheinung, die unsere Aufmerksamkeit erregen muß und eine genauere Untersuchung sicher verdient:

Eine Person oder mehrere Personen[1]) lassen Klagen[2]) ausströmen. Dann setzen jambische Verse ein, und die nehmen merkwürdigerweise das, was Gegenstand jener lyrischen Partie war, wieder auf und behandeln es weiter. Betont sei gleich hier, daß unter dem Weiterbehandeln kein Wiederholen ad verbum zu verstehen ist.

Ab und zu ist diese Erscheinung schon beachtet worden. So sagt Nauck[3]): „Aias strömt in leidenschaftlicher Wallung die ihn bestürmenden Gefühle in dochmischen Versen aus, bis er hinterdrein gelassener seine verzweifelte Lage nach allen Seiten hin in Erwägung zieht . . .“ „Wie vorhin Tekmessa, so über-

---

[1]) Orestes und Elektra in den „Choëphoren“.

[2]) Klagen als Gegenstand der Partie: Aias (201 ff.—333 ff.), Antigone, Elektra Soph., Oedipus rex, Trachiniae, Alkestis, Elektra Eurip., Helena, Ion. Prophetische Enthüllungen und Klagen im „Agamemnon“, Klagen und Bitten in den „Choëphoren“, Stolz und Triumph in den „Bakchen“ (auf dem Wege echtester tragischer Ironie zu erschütternder Wirkung gebracht wie Klagen).

[3]) Sammlung Schneidewin-Nauck Bd. 1: Aias, Seite 49.

blickt nun Aias in zusammenhängender Rede nochmals (430—480) die ganze Trostlosigkeit seines Unglücks". — In der „Antigone" bemerkt Nauck[1]) zu Vers 891: „Antigone führt in dieser Abschiedsrede die meisten der im Kommos lyrisch ausgesprochenen Gedanken weiter aus, ähnlich Aias 201—230, El. 86—309".

Auch Paul Richter[2]) ist auf unsere Erscheinung aufmerksam geworden. Er behandelt die Kassandraszene[3]) im „Agamemnon" und die Bittszene[4]) in den „Choëphoren", die beide auch eine jambische Wiederholung von bereits Gesungenem bringen, und gewinnt ihnen keine besonders guten Seiten ab; er charakterisiert sie als unnötig schleppend.

Aber diese Aufstellungen Richters haben an Henri Weil[5]) einen Gegner gefunden. Weil versucht eine Rechtfertigung der beiden Szenen, und zwar aus dem Geist des Dichters und seiner Zeit heraus. Er stellt zunächst auf[6]), wenn jene Partien fehlerhaft gebaut erschienen, so dürfe man nicht den Aischylos und seine Kunst allein dafür verantwortlich machen, sondern man habe dabei mit einer Eigentümlichkeit der antiken Tragödie überhaupt zu rechnen. Einfaches Lesen dürfe für ein Urteil nimmermehr maßgebend sein. Auch die moderne Tragödie komme nur bei der Aufführung zur Entfaltung ihres Vollwertes, noch mehr aber sei dies bei den Werken der Alten der Fall. Weil betont, daß die Art und Weise der Übersetzung bei dieser Frage eine

---

[1]) Sophokles v. Schneidewin-Nauck, Bd. 4. Berlin 1904.
[2]) Paul Richter, „Zur Dramaturgie des Aischylos", Leipzig 1892.
[3]) S. 165 ff.
[4]) S. 193 ff.
[5]) Henri Weil, „Études sur le drame antique", Paris 1908.
[6]) S. 30.

große Rolle spiele und nach einem Ausfall auf die französischen Traducteurs stellt er seine Theorie zur Erklärung unserer Eigentümlichkeit auf:

„Gesungen und gesprochen wechseln dieselben Gefühle, dieselben Gedanken ihr Gesicht und sie finden nicht etwa (unnötigerweise) doppelte Verwendung. Dieser Unterschied macht sich sogar heute noch beim bloßen Lesen fühlbar, denn er hat sein Gepräge im Text hinterlassen. Auf der einen Seite bricht die Empfindung hervor, derb, ohne Zusammenhang, kraftvoll, leidenschaftlich; auf der andern Seite kommen die Gedanken in richtiger Folge, mit Bestimmtheit, Überlegung und Meisterung ihrer selbst zum Ausdruck“ [1]).

Später [2]) kommt Weil nochmal auf die Bittszene in den „Choëphoren“ zu sprechen. Er gibt hier zu, daß Richter durch unsern modernen Standpunkt ja wohl berechtigt sei, die Länge der Szene zu beanstanden. Diese Kritik aber werde der Antike nicht gerecht, für die sei das Handeln der unsichtbaren Mächte das wichtigste. Was der Mensch denkt und sinnt, kommt für die Alten erst in zweiter Linie in Betracht. Agamemnons Schatten soll das ganze Rache-

---

[1]) Die Stelle läßt sich leichter verstehen als übersetzen: „Chantés et dits, les mêmes sentiments, les mêmes idées changent de physiognomie et ne font pas double emploi. Cette diversité se sent même encore aujourd'hui à la simple lecture: car elle a laissé son empreinte sur le texte. D'un côté, le sentiment éclate brusque, incohérent, énergique, passionné; de l'autre côté, la pensée s'exprime avec suite et précision, réfléchie et maîtresse d'elle-même“.

[2]) S. 45.

werk leiten; und der Hilfe des Toten mußte man sich unbedingt versichern. Man mußte ihn wecken: „Le sommeil des morts est lourd"; deshalb seien so lange und so eindringliche Bitten wohl gerechtfertigt. Nachher[1]) betont Weil nochmal: „La psychologie viendra plus tard, elle est encore remplacée, ou si l'on veut, envoloppée par la mythologie; ce qui se passe dans le cœur de l'homme, est projeté en dehors de lui, les conflits intérieurs prennent corps et figure, apparaissent sous la forme d'un drame visible."

Weil erklärt unsere Erscheinung also in folgender Weise: Jene jambischen Wiederholungen sind nichts überflüssiges, sie zeigen bedeutsame Unterschiede gegenüber der lyrischen Fassung. Ihr eigentümlicher Bau verfolgt einen bestimmten Zweck[2]).

Von diesem so gewonnenen Gesichtspunkt aus seien die einschlägigen Tragödien im folgenden behandelt, und zwar der Reihe nach ohne Rücksicht auf gruppenbindende Momente; die können ja später besprochen werden.

B. Einzeluntersuchung.

Aischylos, Agamemnon.

a) Lyr. Teil (1072—1172)[3]).

Kassandra offenbart den Greisen, in düster-unverständlichen Worten, unter heftigen Klagen, all die Frevel,

---

[1]) S. 48.

[2]) Das will Weil offenbar mit dem über die Bittszene in den Choëphoren Gesagten dartun.

[3]) Der Arbeit wurden die Teubnerausgaben zugrunde gelegt: Aischylos, Weil, 1907; Sophokles, Dindorf, 1908; Euripides, Nauck, 1909.

die im Königshaus der Atriden je begangen wurden, oder jetzt eben oder später noch begangen werden. — Zunächst nur ein dumpfes Gefühl der Furcht, dann wilde Klagen. Wir denken uns dabei das Weib vor dem Palast stehen mit starrem, weitgeöffnetem Auge und unbewegten, wie zu Stein gewordenen Gliedern. Schreckhafte, blutige Bilder steigen auf vor ihrem Geist und gebären namenloses Entsetzen in ihrer Brust. — Die Bilder gewinnen an Schärfe: Kassandra weiß jetzt, daß sie vor dem Haus der Atriden steht! Und der Gott, Apoll, wirbelt immer neue, schrecklichere Gestalten empor.

Und schon beginnt sie:

1090. *Μισόθεον μὲν οὖν, πόλλα συνίστορα*
αὐτόφονα κακὰ κρεατόμα,
ἀνδροσφαγεῖον καὶ πεδορραντήριον.

Mit tiefem Schauder sieht sie im Geist die hingemordeten Kinder des Thyestes.

Dann das schrecklichste:

1100. *ἰὼ πόποι, τί ποτε μήδεται; . . .*

1107. *ἰὼ τάλαινα, τόδε γὰρ τελεῖς,*
τὸν ὁμοδέμνιον πόσιν
λουτροῖσι φαιδρύνασα;

Die Gestalt der frevelnden Klytaimestra steht so schrecklich klar, so bewegungsfrisch vor ihr, daß sie förmlich getrieben wird, der Gattenmörderin in den todbringenden Arm zu fallen. Um so weniger wissen die Alten, was sie aus dem eben Gehörten machen sollen.

1112. *οὔπω ξυνῆκα· νῦν γὰρ ἐξ αἰνιγμάτων*
ἐπαργέμοισι θεσφάτοις ἀμηχανῶ.

Nun kündet sie, was über Agamemnon kommen wird, kündet auch ihr eigenes Schicksal. Klagt über des Paris Hochzeit und über ihre arme Vaterstadt. Bald werde sie selbst am Acheron und Kokytos Klagelieder singen.

b) Jamb. Teil (1178—1294).

Die Greise sind außer sich . . . ‚τέρμα δ'ἀμηχανῶ' (1177). Kassandra aber fängt nun sofort an in Jamben die Gesichte, die sie eben sehen mußte, deutlicher zu künden. Doch läßt sie der Dichter damit nicht ohne weiteres beginnen, sondern fügt vorher ein:

1178. *καὶ μὴν ὁ χρησμὸς οὐκέτ' ἐκ καλυμμάτων*
ἔσται δεδορκὼς νεογάμου νύμφης δίκην.

1183. . . . . *φρενώσω δ'οὐκέτ' ἐξ αἰνιγμάτων.*

Die Beobachtung der weiteren Verse

1194. *ἥμαρτον, ἢ κυρῶ τι τοξότης τις ὥς; . . .*

1240. *καὶ σύ μ' ἐν τάχει παρὼν*
ἄγαν ἀληθόμαντιν οἰκτίρας ἐρεῖς

zeigt, daß der Dichter mit allen Mitteln klarmachen will, Kassandra spreche nun nicht mehr im Rätselton, nicht mehr in visionärem Ausbrechen, vielmehr offenbare sie in klarer Absicht das Los des Atridenhauses und ihr eigenes, als unfehlbare Prophetin.

Und schon reiht sie in geordneter Gedankenfolge jene Momente alle aneinander, weist darauf hin, daß die Fluchgeister nie mehr von dem Hause gewichen seien, und bekräftigt (wie schon oben), sie sei von Apollo als Seherin bestellt. Nach einem neuen Schaudersturm spricht sie von des Thyestes Kindern, hier aber nennt sie den Aigisthos deren Rächer.

Die Ankündigung von Agamemnons Tod verstehen die Greise auch jetzt noch nicht, wollen sie nicht ver-

stehen, da benimmt ihnen denn Kassandra den letzten Zweifel:

1246. *'Αγαμέμνονός σέ φημ' ἐπόψεσθαι μόρον.*

Im Geist sieht sie Agamemnons Leiche vor sich; sie wirft Stab und Kranz, die Zeichen ihrer Propheten-würde, zu Boden und erhebt heftige Anklagen gegen Apollo.

Und nun fügt sie ihren Offenbarungen noch ein ganz neues Moment hinzu: der Rächer wird der Freveltat erstehen (vv. 1280ff.). — Starkmütig geht sie ihrem Ende entgegen.

c) Vergleich.

Ohne weiteres ist klar, daß die Aufstellung Weils, soweit sie die Form betrifft, durch den Bau unserer Partie bestätigt wird. Kassandra selbst führt den jambischen Teil ja ein mit dem nachdrücklichen Versprechen, nun klar zu reden.

Über den Wert der Gesamtszene hat sich Paul Richter[1]) geäußert und zwar in folgendem Sinn: „Da endlich öffnet Kassandra ihren Mund zu schmerzlichem Ausruf, und es beginnt jener ergreifende Wechselgesang zwischen ihr und dem Chor, dessen unvergleichliche Schönheit und erschütternde Wirkung allgemein anerkannt wird. In erregter Sprache, der das dochmische Versmaß trefflich angepaßt ist, oft in abgerissenen Sätzen, enthüllt sie die greuelvolle Vergangenheit des Hauses . . .“ (folgt Inhaltsangabe). „Nach diesen mehr dunkeln Andeutungen in leidenschaftlichen Rhythmen biegt Kassandra in das Geleis der ruhiger dahinströmenden jambischen Trimeter ein, um, wie sie selbst sagt, nicht mehr in Rätseln verborgen, sondern unverhüllt das Unheil zu verkünden. Da nun in dieser Wieder-

1) a. a O. S. 165.

holung ihrer Prophezeiungen die Seherin im wesentlichen demselben Gedankengang folgt wie vorher, so erfahren wir in diesem etwas breit durchgeführten zweiten Teil der Szene nicht viel Neues, dazu kommt, daß der Ton der Darstellung von dem vorhergehenden Pathos bedeutend herabgestimmt wird; es ist daher nicht zu verwundern, daß der poetische Eindruck zeitweilig hinter der ersten Hälfte zurückbleibt." — So gilt denn auch das Lob, das Richter der Kassandraszene als einer Episode später[1]) spendet, nur dem lyrischen Teil.

Eine solche Einschätzung wird dem Geist der Antike nicht gerecht.

Zunächst ist doch schon der Gegensatz zwischen den beiden Partien höchst wirksam: dort gibt die Seherin, förmlich betäubt vom Entsetzen über die schrecklichen, furchtbaren Gesichte, ruckweise ihre Offenbarung; hier kündet sie in schonungsloser Klarheit das Unglück des Atridenhauses in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. — Es ist ja richtig, wir erfahren nicht viel Neues im zweiten Teil, aber was wir an Neuem erfahren, das ist doch höchst bedeutsam: die Szene beispielsweise, in der Kassandra die Insignien ihres Sehertums von sich wirft, wirkt ohne Zweifel höchst dramatisch. Ungeheuer wichtig aber erscheinen die Verse, in denen Kassandra den Rächer all der Frevel ankündigt. Wichtig nicht nur für die Situation, nicht nur für den „Agamemnon", sondern grundlegend und damit unentbehrlich für die ganze „Orestie"! Man kann sich nicht vorstellen, daß diese Versreihe, an der wir die klare, satte Herausarbeitung nicht missen

[1]) a. a. O. S. 172.

können, in lyrischem, leicht flatterndem Gewand vor uns hinträte. — Das alles sind doch Züge von einer Bedeutung, daß sie das Auge eines Dramaturgen nicht übersehen darf.

Aischylos, Choëphoren.

a) Lyr. Teil (315–478).

Orestes und Elektra jammern über des Vaters schmachvollen Tod. Sie flehen zum Vater in der Unterwelt und sie flehen zu den Göttern um Rache an den Tätern.

Orestes äußert Besorgnis, die Klagen möchten nicht durchdringen bis zu des Toten Ohr. Da sagt Elektra:

332. *κλῦθί νυν, ὦ πάτερ, ἐν μέρει*
πολυδάκρυτα πένθη . . . . .

Orestes meint, alles wäre zu einem guten Ende gekommen, wenn der Vater im Krieg gefallen wäre. — Elektra: Ein todeswürdiges Verbrechen haben die begangen, die ihn mordeten. — Nachdrücklich bittet Orestes:

398. *δίκαν δ' ἐξ ἀδίκων ἀπαιτῶ·*
κλῦτε δὲ Γᾶ χθονίων τε τιμαί.

Elektra ruft ebenfalls die Gottheiten der Unterwelt. Sie möchten doch die Reste des Atridenhauses ansehen, die ein so unwürdiges Leben führen müßten. Ein mitleidheischendes Aufzählen der Unbilden, unter denen sie litten, hätte keinen Zweck. Das brächte keine Linderung. — Elektra schaudert bei dem Gedanken an das Verbrechen der Mutter: Orestes stimmt ihr bei. Die Mutter **muß** sterben! — Nun klagt Elektra noch über ihr elendes Leben. Dann kräftige, kernige

Worte an den Vater, seine Schmach zu tilgen. Dringende Bitten zu den Göttern. Der Chor schließt sich dem an.

b) Jamb. Teil (479—513).

Da plötzlich, ohne Übergang, Jamben! Neue Bitten des Orestes im Jambengewand!

479. *πάτερ, τρόποισιν οὐ τυραννικοῖς θανών,*
αἰτουμένῳ μοι δὸς κράτος τῶν σῶν δόμων.

Auch aus Elektras Mund quillt ein heißes Verlangen nach dem Vater. — Orestes: Wenn der Vater kommt, wird er groß geehrt werden; kommt er nicht, so ist er ohne Ehrung. — Elektra will als frohe Braut (!) ihres Vaters Grab schmücken. Wieder dann Gebete an die Götter . . . „Hilfe".

All das, was vorher von des Vaters Tod in lyrischem Wortschwall gesungen wurde, das wird jetzt in einzelnen Versen, kurz und gedrungen, wiederholt:

491. „Denk, Vater an das Bad . . .!"

492. „Denk an das Netz . . . ."

493. „Denk an die Fesseln . . . ."

Besonders nachdrücklich sei hingewiesen auf die bedeutsamen Verse 495f.:

ἆρ' ἐξεγείρῃ τοῖσδ' ὀνείδεσιν, πάτερ;
ἆρ' ὀρθὸν αἴρεις φίλτατον τὸ σὸν κάρα;

Zum Schluß wieder eindringliches Bitten an den Vater: er soll sich doch endlich seiner Kinder erbarmen, sich und seine Kinder retten.

c) Vergleich.

Knapp und kräftig erscheinen so die Bitten im jambischen Teil, verdichtet zu Schlagwörtern. Im Interesse dieser Knappheit schweigt hier der Chor bis zu Ende. Dort hat er sich dagegen an den Bitten und Klagen lebhaft beteiligt. — Dort nimmt die erste Stelle ein die Betrachtung dessen, was geschehen ist,

was noch ist (trauriges Leben), hier aber die Betrachtung dessen, was geschehen wird unter diesen und jenen Umständen.

Der Bittszene wird von vielen Kritikern eine hohe Bedeutung zugemessen: „Die Schwere des bevorstehenden Schrittes hebt das religiöse Gewicht und die Weihe dieses energischen Kommos und rechtfertigt die Länge des Wechselgesangs . . . Dieser Kommos ist der ausgezeichnetste unter allen und wurde glücklich nachgeahmt von Sophokles Elektra 86, minder glücklich von Euripides Elektra 112“ [1]). — „Das Grab des Agamemnon ist der nächtliche Punkt, von welchem die rächende Vergeltung ausgeht, sein unmutiger Schatten die Seele des ganzen Gedichts. Die leicht zu bemerkende äußere Unvollkommenheit, daß das Stück ohne bemerkbaren Fortschritt zu lange auf demselben Punkte verweilt, wird wieder zu einer wahren inneren Vollkommenheit: denn es ist die dumpfe Stille der Erwartung vor einem Ungewitter oder Erdbeben. Es ist wahr, die Gebete wiederholen sich, aber eben ihre Häufung gibt den Eindruck von einem großen, unerhörten Vorsatze, zu welchem menschliche Kräfte allein nicht hinreichen . . .“ [2]). Auch Weil [3]) hat die Bedeutung der Szene erschöpfend tief genommen.

An diesen Stimmen schon scheitert die Darlegung P. Richters [4]). Dieser findet, daß der Wechselgesang an Wiederholungen leidet und etwas schleppt, und daß

---

[1]) Programm des Gymn. Landskron 1875, S. 9.

[2]) Aug. W. Schlegel, Fünfte Vorlesung (Ausg. der goldn. Klass. Bibl.), S. 53.

[3]) Siehe S. 7 f. der Arbeit!

[4]) a. a. O. S. 194.

der unmittelbar sich anschließende Akt sich zunächst in keinem neuen Gedankenkreis bewegt.

Eine lebhafte Vergegenwärtigung der ganzen Szene aber zeigt ihre Bedeutung und ihre ganz besondere Schönheit.

Eindringlich haben Orestes und Elektra im Kommos gefleht und geklagt. Was ist natürlicher, als daß sie jetzt, nachdem sie alles gesagt zu haben meinen, den Erfolg ihrer Gebete abwarten? Man vergleiche die Szene voll Sturm und Drang in den „Persern" unmittelbar vor dem Erscheinen des Darius! — Schweigend stehen die Geschwister. Vielleicht warten sie auf ein Zeichen vom Himmel! — Doch nichts geschieht. Da tönt in die erwartungsvolle Stille des Orestes Ruf:

479. *πάτερ, τρόποισιν οὐ τυραννικοῖς θανὼν . . .*[1]).

Orestes will nochmal in Kürze wiederholen, was seiner Meinung nach anzuführen besonders wirksam ist. Der Gebrauch von Schlagwörtern fällt sofort auf. Was Wunder, wenn er dabei aus dem Pathos der Lyrik zurücksinkt in die kräftige Sprache des Alltags! — Es sind ja auch seine Gedanken viel nüchterner als vorher! —

Über die charakteristische Anteilnahme der Geschwister an den Bitten bemerkt Klausen[2]): „Vides Orestem ubique dicere de calamitate Agamemnonis et de obscurata eius suorumque gloria, Electram, ut

---

[1]) Diesen Übergang aus der mystischen Stimmung zur leiblichen Gegenwart bezeichnet Karl Vollmöller in seiner Orestie-Übersetzung (1911 Fischer-Berlin) durch die ebenso einfache als mächtig wirksame szenische Bemerkung: „An das Grab klopfend".

[2]) Rud. Henr. Klausen, „Aeschyli, quae supersunt", Gotha und Erfurt 1835.

puellam decet, de malis, quibus ipsa turbatur cum fratre“. Das ist im allgemeinen zutreffend, nur für unseren Dialogteil paßts nicht. Orestes führt sich ja hier sofort mit dem egoistischen *μοι δὸς κράτος τῶν σῶν δόμων* ein! Keine Jenseitsstimmung mehr wie vorher, Trieb zum Leben! Auch bei Elektra! Ungemein plastisch wirkt von diesem Gesichtspunkt aus V. 486, wo sich Elektra schon in bräutlichem Schmuck sieht.

Also: Lyrischer Teil und jambischer, beide sind notwendig, sind nach Form und Inhalt verschieden, arbeiten zusammen zur Erreichung von Zielen, die unbedingt erreicht werden müssen. Und die beiden Teile sind nicht nur aus dem Geist der Antike zu verstehen, sie wirken sicher auch heute noch, bei einer Aufführung, sehr stark.

Damit haben wir die in den Aischylos-Tragödien für unsere Untersuchung in Betracht kommenden Partien behandelt. Die gewonnenen Ergebnisse werden uns auf dem weiteren Weg als Führer gute Dienste tun.

Sophokles, Aias.

I. Kommos.

a) Lyr. Teil (201—262).

Die Leute des Aias haben gerüchtweise von dem über Aias verhängten Wahnsinn gehört und kommen zum Zelt des Helden. Tekmessa tritt heraus und wie sie die Freunde gewahrt, bricht sie in heftige Klagen aus.

Der Chor bittet um genauen Bericht. Nur mit Mühe entschließt sich Tekmessa die unsägliche Kunde (*λόγον ἄρρητον*) zu geben. Aus ihren Klagen erfahren dann die Schiffsleute, daß Aias und die hingeschlachteten Tiere im Innern des Zelts sich befinden. Sie

erfahren weiter, wie Aias die Tiere würgte und schlachtete. Sehr ausführlich und genau wird ihnen das gesagt. Vielfach sonst tritt uns die Erscheinung entgegen, daß die lyrischen Verse sich mit knappen, schlagwortartigen Angaben begnügen, die dann erst in den Jamben breiter ausgestaltet werden.

Weiterhin hören die Freunde, Aias stehe jetzt nicht mehr im Banne des Wahnsinns. Vielmehr sei er bei klarem Verstand und die Erinnerung an das unwürdige Tun quäle sein Heldenherz.

b) Jamb. Teil (284—330).

Nach einigen für uns belanglosen Verhandlungen bittet der Chor die Tekmessa, ihm die *ἀρχή τοῦ κακοῦ* zu schildern. Und Tekmessa erzählt nun! —

Wir erfahren die Stunde, zu der das Unglück über Aias kam. Wir erfahren, daß Tekmessa ihn zurückzuhalten suchte, und auch was Aias ihr als Antwort darauf sagte: „*γυναιξὶ κόσμον ἡ σιγὴ φέρει*" (293). Wir hören, wie Aias die Tiere hinwürgte, daß er außerhalb des Zeltes auf die Atriden und auf Odysseus schimpfte. Davon war im Kommos keine Rede. —

Weiterhin erzählt Tekmessa, was Aias tat, nachdem die schreckliche Wahnsinnsnacht von ihm gewichen war. Und jetzt, so schließt sie, sitzt er zwischen den Tierleichen „*καὶ δῆλός ἐστιν ὥς τι δρασείων κακόν*".

c) Vergleich.

Der Unterschied zwischen den beiden Partien kann vielleicht so am klarsten bezeichnet werden: dort im Kommos steht das ganze Wesen der Frau unter dem Eindruck des Entsetzlichen, soeben Erlebten. Und der Schmerz treibt sie, beim Anblick der Freunde dem gequälten Herzen mit Klagen und Jammern Befreiung zu schaffen. Hier aber steht sie gewissermaßen über dem Unglück, über dem Leid. Sie will Bericht erstatten

über alles; so können die Freunde vielleicht helfen, wenn sie alles genau wissen.

Wollen wir uns über die tiefere Absicht, in der die beiden Partien geschaffen sind, klar werden, so müssen wir vor allem bedenken, daß die Handlung im Aias äußerst dürftig ist. Und so stellte sich der Dichter die Aufgabe in die *ψυχή* des Aias zu dringen, die Wirrnisse und Kämpfe in seiner Brust und ihre Lösung darzustellen[1]).

Dieser Entschluß des Dichters konnte nicht ohne Folgen bleiben für die Umgebung des Aias. Vor allem mußte die Gestalt der Tekmessa dadurch gewinnen. — Von diesem Gesichtspunkt aus ist auch die Überleitung zur *ῥῆσις* zu betrachten. „Der Tekmessa Worte haben die Zuversicht des Chors niedergeschlagen. Vielleicht aber bietet die genauere Kenntnis des Geschehenen eine Stätte, in welcher der Hoffnungsanker doch noch haften könnte; daher die Aufforderung, Tekmessa möge alles erzählen . . .“[2]). Diese Beobachtung ist fein aus dem Dichter geholt. Mag uns die Aufforderung des Chors die *ἀρχὴ κακοῦ* zu schildern als sehr äußerlich und oberflächlich erscheinen, weil Tekmessa ja nicht mehr berichten kann als sie schon mitgeteilt hat: Tekmessa nimmt jene Aufforderung tiefernst und gewichtig. Und so versenkt sie sich in die Erinnerung und sagt alles, was sie noch weiß. Ein Zeuge unter Eid könnte seine Aussage nicht gewissenhafter machen. Zum Beweise dafür seien nur die zum Kommos neu hinzutretenden Züge betont; besonders bedeutsam sind Verse wie 293, 295! — So wird Tekmessa ein echtes Weib,

---

[1]) Vgl. A. Müller, Ästh. K. S. 186.

[2]) C. Schmelzer, Sophocl. trag. II. Bd. S. 31.

das vor dem Ansturm des Unglücks seine Zuflucht im Jammern sucht, das sich aber zu fassen und zu beherrschen weiß, wenn die Liebe Fassung verlangt. „Durch das Eintreten der Tekmessa erhält die Verzweiflung des Aias eine rührende Nebenfarbe, deren zauberischen Reiz wir noch heute empfinden“ [1]). Nicht bloß das. Eine oberflächliche Betrachtung lehrt, daß die „Nebenfarbe“ für den „Aias“ schlechthin unentbehrlich ist.

II. Kommos.

a) Lyr. Teil (348—427).

Zunächst begrüßt Aias seine Genossen, betont, sie allein seien ihm von allen seinen Freunden geblieben. Er bittet sie um den Tod. — Mit bitterer Ironie stellt er das Wüten gegen zahme Tiere seinem früheren Heldentum gegenüber. — Er wird unmutig darüber, daß sein Weib sich unterfängt ihm Mahnungen zu geben, und kehrt sich weiterhin nicht mehr an die Einreden des Chors und der Tekmessa. Voll Ingrimm spottet er dann wieder über sich, weil er nicht gegen seine Widersacher, sondern gegen harmlose Tiere sein Kriegerschwert gebrauchte. Selbstquälerisch stellt er sich vor, wie wohl Odysseus gelacht haben mochte, als er von seinem Tun erfuhr. Diese Vorstellung verdichtet sich zu dem Wunsch, er möchte seinen Todfeind jetzt eben vor sich sehen. — Mit Odysseus und den Atriden möchte er noch abrechnen und dann selbst sterben. Das eine Wort *θάνοιμι* beherrscht weiterhin seine Gedanken und Empfindungen vollständig. Sterben!! Er hat sich eingeredet, länger könne er nicht mehr leben, und so sieht er im Geist schon Nacht und Tod vor

---

[1]) G. Freytag, D. T. d. D., S. 39.

sich: *ἰὼ σκότος, ἐμὸν φάος, ἔρεβος ὦ φαεννότατον,* (395) . . . *ἕλεσθ' ἕλεσθέ μ' οἰκήτορα, ἕλεσθέ μ'.*

Einige naheliegende Gedanken tauchen noch blitzartig auf: *ποῖ τις οὖν φύγῃ; ποῖ μολὼν μενῶ;* (404). Später sehen wir die hier nur angedeuteten Gedanken beträchtlich an Raum gewinnen.

Mächtig packen uns die Abschiedsworte des Aias, aus denen sein tiefes Herzeleid spricht. Wieder, zum Schluß, klingt ein Wort von seiner Tapferkeit herein. Aber beachten wir, wie das geschieht. Ganz anders als dann in der *ῥῆσις*.

b) Jamb. Teil (430—480).

Der Chor und Tekmessa setzen schon eine Weile dem ruhelos wogenden Klagestrom einen Damm entgegen in den fest basierenden Jamben. Jetzt gestehen sie mit ihrem Trost am Ende zu sein. Aias aber erwacht aus seinen trübseligen Gedanken (wir stellen uns dabei vor, wie er seinen zusammengesunkenen Körper aufrichtet). Eine große Veränderung ist in ihm vorgegangen. Das wird sofort klar. Seine Gedanken treten in Ordnung und Zusammenhang. Zunächst weist er hin auf seines Vaters Heldenhaftigkeit, im Gegensatz dazu auf seine Schande. Er meint, wäre Achill selbst Richter gewesen, so hätte nie Odysseus, sondern nur er die Waffen erhalten. Nun habe ihn Athene mit Wahnsinn geschlagen und jene Betrüger lachten über sein Unglück. Ohne Zweifel, er sei den Göttern verhaßt. Was solle er also tun? Er könne nicht heimkehren in sein Vaterhaus. Er könne nicht weiter kämpfen; nur eins bleibe ihm:

470. *πεῖρά τις ζητητέα*
τοιάδ' ἀφ' ἧς γέροντι δηλώσω πατρὶ
μή τοι φύσιν γ' ἄσπλαγχνος ἐκ κείνου γεγώς . . .
479. *ἢ καλῶς ζῆν ἢ καλῶς τεθνηκέναι τὸν εὐγενῆ χρή.*

c) Vergleich.

Vor allem beachtenswert sind die Stellen, in denen Aias seines Heldentums Erwähnung tut! Hier schöpft er Trost daraus, dort wars ihm bloß die Quelle zu bitteren Vergleichen. — Dort, im Kommos, brausts und gärts allenthalben[1]). Aias will tot sein, er höhnt auf sich, quält sich mit der Vorstellung von des Odysseus Hohnlachen. Dann Rache, Rache!! Schließlich sein Abschied von der Welt. Das stellt sich dar als das Bild eines Mannes, der an allem verzweifelt. Bei keinem Punkt verweilt der Geist lang. Aias spricht zwar zum Chor, hört aber nicht auf dessen Worte. Endlich ist seine düstere Leidenschaft ausgeströmt: In seinem Geist gibts einen Ruck; Aias richtet sich plötzlich auf und . . . . *αἰαῖ* . . . . der Verstand bekommt nunmehr die Herrschaft[2]).

---

[1]) Gustav Freytag a. a. O. S. 141: „Dort (im Kommos) ist Aias noch Bestie unter den getöteten Tieren“.

[2]) Dieser wesentliche Unterschied zwischen beiden Partien (so recht im Sinne Weils!) ist schon oft bemerkt und betont worden, so von der Ausgabe Schneidewin-Nauck (Einl. S. 49) „Aias strömt (in der lyrischen Partie) in leidenschaftlicher Wallung die ihn bestürmenden Gefühle in dochmischen Versen aus, bis er hinterdrein gelassener seine verzweifelte Lage nach allen Seiten hin in Erwägung zieht.“ — Schmelzer („Aias“ S. 44) notiert: „Die nun folgende Rede (430 ff.) des Aias unterscheidet sich von seinen bisherigen Äußerungen bei aller Leidenschaftlichkeit, welche sie birgt, dadurch, daß die Reflexion in ihr mehr zum Ausdruck kommt.“ — Eingehender noch beschäftigt sich H. Mascheck (Progr. des Schottengymn. Wien 1873, S. 5) mit der Stelle: „Mit welcher eisigen Ruhe überblickt er (Aias), nachdem er seiner Gefühle einigermaßen Herr geworden ist, seine trostlose Lage, selbst aus seinem Namen ein böses Omen herausklügelnd. Er zieht alle Eventualitäten in den Bereich seiner Überlegung und gelangt schließlich zu dem Resultate, daß für einen Mann in seiner Lage und von seinem Charakter ein *καλῶς θανεῖν* zur unabweisbaren Notwendigkeit geworden sei.“

Aias sucht Trost in den stolzen Tagen der Vergangenheit. Schon jetzt ist er wieder der Held, der das ärgste, was seiner Größe in den Weg treten konnte, Trübung der Sinne, abgestreift hat. Für ihn ist es jetzt klar: er muß den Flecken in seinem Leben tilgen, durch den selbstgewählten, reinigenden Tod. Dann wird der Schild seines Heldentums in altem, herrlichem Glanz erstrahlen „Der Selbstmord des Aias ist ein besonnener Entschluß, eine freie Tat, und dadurch würdig, der Hauptgegenstand zu sein" [1]). Wir brauchen uns nicht daran zu stoßen, daß Aias zu keinem Eingeständnis seiner Schuld kommt: „Die Mannes- und Kriegerehre ist ihm alles: darum muß er auch durch eigne Hand fallen, als er sie in einer verhängnisvollen Stunde selbst befleckt hat. Das ist das Tragische an seinem Schicksal [2])."

Die Abschiedsworte im Kommos spielen nicht herüber in den jambischen Teil. Natürlich nicht. Denn Aias will ja seine Gedanken verschleiern, damit er bei der Ausführung des nunmehr beschlossenen Selbstmordes nicht gehindert wird.

Das Ergebnis der Wiederaufnahme ist demnach für die Tragödie äußerst wertvoll, ja unentbehrlich: Aias ist emporgetaucht aus den wilden Klagen und hat jenen Grad von geistiger Klarheit erreicht, der

---

[1]) A. W. Schlegel a. a. O. S. 30. (Besonders diese Ausführungen über „Aias" sind ob ihrer Feinheit höchst schätzenswert!). — Denselben Standpunkt nimmt Nauck ein: „Der gewaltsame Tod mußte als freies Ergebnis ruhiger Erwägung und als unvermeidliche Konsequenz des innersten Wesens des Helden erscheinen, nicht als Folge überspannter Leidenschaft." —

[2]) A. Müller a. a. O. S. 338.

geeignet ist seinen Selbstmord zum Sühneakt zu stempeln[1]).

Sophokles, Antigone[2]).

a) Lyr. Teil (806—882).

In dem Gesang spricht aus Antigone all das große Leid, das sie erfüllt:

806. *ὁρᾶτ' ἔμ,' ὦ γᾶς πατρίας πολῖται,*
τὰν νεάταν ὁδὸν
στείχουσαν, νέατον δὲ φέγγος
λεύσσουσαν ἀελίου
κοὔποτ' αὖθις· ἀλλά μ' ὁ πάγκοινος Ἅιδας ζῶσαν ἄγει
τὰν Ἀχέροντος
ἀκτάν, οὔθ' ὑμεναίων
ἔγκληρον, οὔτ' ἐπινύμφειός πώ μέ τις ὕμνος
ὕμνησεν, ἀλλ' Ἀχέροντι νυμφεύσω.

Einzeltöne aus diesem Klagengewebe dringen immer wieder vor. Es jammert Antigone, daß sie jetzt schon den Todesweg betreten soll, wo sie doch noch nichts von des Lebens Freuden gekostet hat. Ihre Not vergleicht sie mit Niobes Geschick. — Die Alten verletzen das empfindsame Mädchen mit den Worten 834 ff. Deshalb bricht sie neuerdings in heftige Klagen aus (838 f.,)

οἴμοι γελῶμαι· τί με, πρὸς θεῶν πατρῴων,
οὐκ οἰχομέναν ὑβρίζεις . . .
οἵα φίλων ἄκλαυτος, οἵοις νόμοις
πρὸς ἕρμα τυμβόχωστον ἔρχομαι τάφου ποταινίου·

---

[1]) Das sei nachdrücklich betont gegen Schneidewin-Nauck (Einltg. z. Soph. Aias, S. 49): „Allerdings, noch ist Aias nicht insoweit seiner mächtig, um, worauf es dem Dichter ankam, seinen unwiderruflichen Entschluß mit völliger Geistesklärung ausführen zu können." — Man braucht bloß den Text sprechen zu lassen!!

[2]) Siehe den „Anhang" der Untersuchung.

ἰὼ δύστανος
ἔτ' οὖσ' ἐν βροτοῖς, οὐκέτ' οὖσα,
μέτοικος οὐ ζῶσιν, οὐ θανοῦσιν.

Immer wieder (hier im lyrischen wie später im jambischen Teil) beklagt Antigone, daß sie ganz ohne Freunde, einsam sterben muß. Der Chor weist mit den Worten (856) *πατρῷον δ' ἐκτίνεις τιν' ἆθλον* auf das Jammerlos des Vaters und des ganzen Geschlechts hin; das nimmt Antigone sofort auf und fügt hinzu: *πρὸς οὓς ἀραῖος ἄγαμος ἅδ' ἐγὼ μέτοικος ἔρχομαι.* — Durch die herzlos klingenden Worte des Chors, *σὲ δ' αὐτόγνωτος ὤλεσ' ὀργά* fühlt Antigone sich neuerdings verletzt:

876. *ἄκλαυτος, ἄφιλος, ἀνυμέναιος ἔρχομαι*
τὰν πυμάταν ὁδόν . . .
881. *τὸν δ' ἐμὸν πότμον ἀδάκρυτον*
οὐδεὶς φίλων στενάζει. —

b) Jamb. Teil (891—928).

Kreon kommt aus dem Palast und befiehlt, das Mädchen sofort in die Grabkammer abzuführen. Die Jamben seines Befehl bilden den formellen Übergang zu der *ῥῆσις* der Antigone. Ganz wie oben betont sie, sie schaudere vor dem *τύμβος;* hier nennt sie ihn ironisch ihr *νυμφεῖον . . . κάτειμι, πρίν μοι μοῖραν ἐξήκειν βίου.* Wieder gedenkt sie der Ihren. Aber nun spricht ein Funken Trost aus ihr. Sie hofft dort unten eine gute Aufnahme zu finden, weil sie die Ihrigen geehrt hat. Sie bleibt dabei: mit vollem Recht habe sie ihren Bruder bestattet. (Anklang an 847!) Das führt sie zu den neuen Exkursen im „Enthymem". Nur Kreon halte an der Ansicht fest, sie habe das Recht verletzt. — Heftigen, ungestümen Drang nach dem Leben atmen die folgenden Verse. Wieder die schon

oft gehörten[1]) Töne! Schließlich noch der Ausdruck der Gottesverachtung und der Fluch[2]) gegen Kreon.

Dort also, im Gesang, brechen die Klagen durch ohne Zusammenhang miteinander, oft ausgelöst durch Äußerlichkeiten (Chor!). Hier dagegen ist ihr Ungestüm gemeistert durch den Geist, der denkt, bindet, ordnet.

Abschied, schmerzlicher Abschied vom Leben hier wie dort! Und doch welcher Unterschied!

Dort, im Kommos, droht das Mädchen manchmal unterzugehen in dem Chaos der Schmerzen. Zudem kann sie aus den Worten des Chors nicht viel Trost schöpfen. Man hat manchmal das Gefühl, der Chor habe kein besänftigendes Wort finden sollen, nach des Dichters Absicht. Man beachte, daß Sophokles hier im Gegensatz zu sonst einen Chor eingeführt hat, dessen Geschlecht dem der Hauptperson nicht entspricht[3]). So arbeiten denn alle Umstände darauf hin, das ohnehin so empfindsame Gemüt des Mädchens bis zur Unerträglichkeit zu reizen[4]). In dieser Hinsicht ist das Verhalten des Chors in den vv. 839 ff. und 876 ff. sehr beweiskräftig. Er macht keinen Versuch, das Urteil der Antigone über seine Herzlosigkeit zu korrigieren.

---

[1]) Vgl. die Zusammenstellung im „Anhang" der Arbeit.

[2]) Eine entschuldigende Einlenkung (W. Schmid, Philologus 1903, S. 34) kann ich in den Versen nicht finden.

[3]) A. W. Schlegel, Vorles. IV. a. a. O. S. 29 „. . . diese (Antigone) muß mit ihrem Entschluß und ihrer Tat ganz allein stehen, um recht verherrlicht zu werden. Sie darf nirgends eine Stütze, einen Anhalt finden". — A. Müller, Ästh. Komm. S. 436: „Die Wucht des Gegenspiels, die Idee der Durchführung der Handlung (!) bewogen den Dichter zu der gleichen Wahl wie im König Oedipus".

[4]) Bester Beweis v. 838 *οἴμοι γελῶμαι.*

Und so drängt denn alles dazu, in uns schließlich den Eindruck zu wecken: Antigone, die doch so heldenmütig gehandelt hat beim Begräbnis des Bruders, bricht unter der Last ihrer furchtbaren Not zusammen. Gewiß — der Eindruck ist mächtig, wirkt erschütternd!

Aber konnte den der Dichter, konnte den Sophokles, der Grieche, als Endeindruck anstreben? — Nein. Wir sollten ergriffen werden, aber wo finden wir jetzt die Heldin Antigone, deren trotzig-stolze Worte von vorher noch in unserm Ohr klingen?

443. *καὶ φημὶ δρᾶσαι κοὐκ ἀπαρνοῦμαι τὸ μή.*
448. *ᾔδη· τί δ' οὐκ ἔμελλον; ἐμφανῆ γὰρ ἦν.*
450ff. und in dieser Partie besonders:
460f. . . . *θανουμένη γὰρ ἐξῄδη, τί δ' οὔ;*
κεἰ μὴ σὺ προυκήρυξας· εἰ δὲ τοῦ χρόνου
πρόσθεν θανοῦμαι, κέρδος αὔτ' ἐγὼ λέγω.

Man vergleiche auch die Unterredung mit Ismene! Können wir uns vorstellen, daß Antigone jetzt zusammenbricht und als erbarmungswürdige Jammergestalt von den Schergen weggeschleppt wird? — Eine innere Notwendigkeit gebietet dem Dichter das Bild der Heldin zu retten, und sollten wir auch mit Schaudern ihre Größe sehen müssen.

Natürlich ist die Welt des Jammers jetzt nicht mit einemmal versunken vor der Seele der Antigone. Aber sie hat sich mit dem Todesgedanken abgefunden und kann Hoffnungen hegen über das Grab hinaus (897ff.), das ihr vordem nur die Pforte des Grauens war[1]). Der alte Trotz gegen den Tyrannen bricht mächtig

---

[1]) Allenthalben, ganz besonders hier aber, drängt sich ein Vergleich mit dem stark verwandten „Aias“ auf; cf. S. 23 der Arbeit.

hervor. Das Recht ist auf ihrer Seite! Die Auflehnung gegen die Götter paßt großartig in die ganze Stimmung[1]). — Also wirklich formell und inhaltlich bedeutsame Unterschiede, ganz im Sinn der Weilschen Aufstellung!

Sophokles, Elektra.

a) Lyr. Teil (86—250).

Elektra klagt ruhelos um den gemordeten Vater. Und sie faßt diesen Jammer als ihre Aufgabe. Von v. 120 ab leitet der Chor den Strom der Klage. Er will Trost spenden. Auch auf Orestes, den kommenden Erlöser, wird hingewiesen. Aus Elektras Mund aber tönt immer das Gemisch aus Leidenschaft, Schmerz und Trutz, das sich sogar in einzelnen Worten und ihrem Klang stark offenbart: vgl. vv. 103, 115, 209.

b) Jamb. Teil (254—309).

Kaibel[2]) bemerkt zu Beginn der Jamben: „Weder hat der Chor ein weiteres Trostwort (ich möchte beifügen „und Mahnwort“), noch ist Elektras Leidenschaft einer Steigerung fähig. So versteht sich von selbst, daß der ruhige Dialog an die Stelle der lyrischen Bewegung tritt“.

Einen weiteren wesentlichen Gesichtspunkt gewinnt man durch Beobachtung der Übergangsform zwischen beiden Teilen. Bisher hat Elektra heftig geklagt. Jetzt bittet sie die Mädchen wegen ihrer Maßlosigkeit um Entschuldigung: sie könne nicht schweigen:

286. *ἀλλ' ἡ βία γὰρ ταῦτ' ἀναγκάζει με δρᾶν . . . σύγγνωτε.*

---

[1]) Ich brauche wohl kaum zu betonen, daß die letzten Klagen der Antigone (v. 933 ff.) keine Änderung dieses Hauptbildes bringen. Sie stellen lediglich dem Psychologen Sophokles ein gutes Zeugnis aus und postulieren — *ἔλεος!!*

[2]) Kaibel Georg, Soph. Elektra, Leipzig 1896, S. 109.

Sie sieht ständig vor sich die *πατρῷα πήματα*. Sie muß mit denen in Gemeinschaft leben, die ihren Vater gemordet haben, sie muß den Aigisthos sehen, wie er auf dem Herrscherthron ihres Vaters sitzt, angetan mit des Vaters Gewändern. Sehen muß sie (*ἴδω!*) den Abgrund der Verworfenheit: des Vaters Mörder in des Vaters Ehebett. — Das Wort „Mutter", das hier fällt, leitet ihre Gedanken fort. Und so erzählt sie von der Freude der Mutter am Jahrtag der blutigen Tat. — Nicht einmal weinen dürfe sie ihr Herz zu erleichtern. Denn sofort fahre sie die Mutter mit Schelten an; und sobald von des Orestes Kommen etwas verlaute, so rücke die Mutter mit Vorwürfen gegen sie, und wacker helfe ihr dabei Aigisthos, der kraftlose, verächtliche Weiberheld. — Abschließend wieder die Bitte um Entschuldigung (vv. 307 ff.).

c) Vergleich.

Der mächtige Unterschied zwischen den beiden Partien ist von Schmelzer gekennzeichnet worden: „Die erste Szene (251/327) motiviert in mehr logischer Folge die lyrischen Ergüsse des Kommos, der Parodos"[1]. — „Sie (E.) zählt dann nach dem *πρῶτον μέν* ihr Unglück weiter auf mit *εἶτα, ἔπειτα, τὴν τηλευταίαν ὕβριν* i. e. *τέλος δέ*. Die Aufzählung ist das äußere Zeichen davon, daß Elektra ruhiger als in der Parodos redet. Die höchste Leidenschaft rechnet nicht"[2].

Klarer und knapper kann die Partie im Sinne der Weilschen Theorie gar nicht analysiert werden als es hier geschieht. Es ist allerdings nicht leicht sonst die Sonderung der beiden Elemente — dort die überschwänglichen Rufe eines gequälten, leidenschaftlichen

---

[1]) Schmelzer C., „Elektra", Berlin 1885, S. 30.

[2]) S. 31.

Herzens, hier die begründende Sprache des Verstandes — so straff durchgeführt.

Als Ursache nun der doppelten Behandlung treten uns zwei Momente entgegen. — Elektra erscheint im Kommos als ein wild-fanatisches, rachsüchtiges Weib. Der Chor hat sich allgemach von der Aussichtslosigkeit seiner Trösterrolle überzeugt und so fügt er sich resigniert[1]) Elekras Ansicht (*εἰ δὲ μὴ κακῶς* . . . 252).

Das gibt Elektra zu denken. Den Worten des Chors entnimmt sie, daß sie „aufgegeben" wird, und so fühlt sie in sich stark die Notwendigkeit sich gegen den Vorwurf der Maßlosigkeit zu verteidigen[2]). — Schon darin sehen wir also eine Begründung für die jambische Wiederholung. Wenn wir aber dann weiter gewahr werden, in wie breitem Rahmen diese Wiederaufnahme gehalten wird, so fragen wir uns, ob denn der Dichter nicht am Ende Tieferes wollte.

Elektrens Entwicklung aus den Glanztagen ihres Königstochtertums zu der finstern, rachsüchtigen Gestalt, die sie jetzt ist, sollen, müssen[3]) wir verstehen, und

---

[1]) Ich betone das der Ansicht Schneidewins gegenüber, der aus den Chorversen eine Bereitwilligkeit zum Mithandeln herausliest.

[2]) Das gelingt ihr auch im folgenden. Der Chor will sich nach der *ῥῆσις* mit Elektra besprechen (v. 314 f.).

[3]) A. W. Schlegel a. a. O. Seite 54: „Was bei Aeschylus die Seele des Ermordeten bewirkt, geht hier von der noch lebendigen Elektra aus". — Damit ist das Fundament bezeichnet, auf dem das ganze Stück ruht; zugleich ist klar, was bei einer modernen Bearbeitung des Stoffes beseitigt werden mußte: Hugo v. Hofmannsthal hat seine Elektra auf den Boden des Pathologischen, „Hysterischen" verpflanzt. Siehe den ungemein belehrenden Aufsatz von Ernst Hladny: „Hugo v. Hofmannsthals Griechenstücke II."

lernen ihre Leidenschaft nicht nach Weiberart zu bemessen[1]). Jetzt, im Prolog, müssen wir das lernen.

Das ἠναγκάσθην δεινοῖς muß in schaurig-schöner Pracht, wie der Schrei des Fluchgottes, geklungen haben. Und doch, es war bloß der Klageruf eines überreizten Menschenkindes, das unter der Last der Qual in den getragenen Tönen, wie sie der Affekt im Menschen erzeugt, Befreiung, mindestens Linderung, sucht. Nüchtern muß E. ihren Griechen nochmal sagen, welch' grausige Verhältnisse sie auf den Pfad der erbarmungslosen Rache zwangen. Dann beugen sie sich gläubig der Macht ihrer dämonischen Rachsucht und lassen sich überzeugen, daß sie tun muß, was sie tut. — Und Elektra spricht auch ruhig, mindestens ruhiger wie vordem, gesammelt, ordnend. Am stärksten wirken die eingestreuten Skizzen vom Tun und Treiben der Mutter und ihres Buhlen. Sie illustrieren das würgende Elend, in dem Elektra verstrickt ist, ungemein scharf. „Dieser Elektra glauben wir ihre Not und ihr Elend" [2]). Wenn jetzt Elektras Rächeramt noch nicht als zwingend notwendig dargestellt ist, so ist's überhaupt zu spät. Schon schreitet ja die Handlung rüstig vorwärts, und

---

Progr. Gymn. Leoben 1911. — Diese neue Elektra hat natürlich mit der Sophokleischen keine Verwandtschaft mehr.

[1]) A. Müller, Ästhet. Komm. S. 316.

[2]) „Elektra schickt sich an . . . eigenhändig die Ermordung ihres Vaters an ihrer Mutter Klytaimestra und deren Buhlen Aigisthos zu rächen. Um diese namentlich für jonische Begriffe von Frauenart unerhörte Kühnheit der Elektra psychologisch zu rechtfertigen, betont der Dichter sehr stark die Leidenschaft ihrer Pietät für ihren heroischen Vater und ihres Hasses gegen Klytaimestra und Aigisthos, die sie in unerträglicher Knechtschaft halten". Christ-Schmid, Gesch. d. griech. Lit.[5] S 313.

die Sympathien der Hörer können sich sehr leicht der weiblichen Weichheit der Chrysothemis zuwenden.

Euripides, Elektra.

Aus Gründen der Zweckmäßigkeit behandle ich die beiden „Elektren“ unmittelbar nacheinander.

a) Lyr. Teil (112—212).

Wir haben im Stücke schon gehört, was für ein elendes Leben Elektra in der Hütte des Bauern führt. Nun vernehmen wir Klagen aus ihrem Munde, die stark an die Sophokleische „Elektra“ erinnern. Die Einladung der Frauen zum Fest bringt Gelegenheit zu weiterem Jammern.

b) Jamb. Teil (300—338).

Plötzlich bemerkt Elektra die Fremden und will fliehen. Orestes heißt sie bleiben und erzählt, er komme als Bote ihres Bruders. Und nun wird er benachrichtigt von all den Dingen, die voraus schon behandelt wurden. Daß das geschieht, ist naturgemäß. Aber Orestes bittet nochmal um genauen Aufschluß und die Frauen des Chors schließen sich dieser Bitte an.

Nun streift Elektra die Töne des Affekts von ihrer Seele und erzählt von ihrem Elend mit kräftigen Farben: *οἵοις ἐν πέπλοις αὐλίζομαι! πίνῳ δ' ὅσῳ βέβριθα!* — Überall begegnen uns Motive aus dem lyrischen Teil, doch verstärkt und erweitert (cf. vv. 120/21, 184/85, 208/10). — Wir hören, daß Klytaimestra sich prunkend bewegt zwischen den blutbeflekten Wänden, daß sie sich schmückt mit den Trophäen Agamemnons. Wir hören von den rohen Gepflogenheiten des Aigisthos und davon, daß das Grab Agamemnons gröblich vernachlässigt wird[1]).

---

[1]) Ein Vergleich mit der Sophokleischen Elektra gerade in diesen Punkten ist ungemein lehrreich!

Hier also derselbe Unterschied wie bei Sophokles! c) Vergleich.
Im lyrischen Teil hauptsächlich Klagen, im jambischen Schilderungen aus dem trüben, häßlichen Leben der Gegenwart.

Die Art, in der Euripides die Wiederaufnahme zu begründen sucht, muß uns stutzig machen. Orestes hat doch in Wirklichkeit die Klagen mit angehört, er hat in der Stichomythie alles genau erzählt erhalten. Und doch jetzt diese seltsame Aufforderung!

Vielleicht hat das Euripides selbst als seltsam und unnatürlich empfunden. Und deshalb den Chor auch noch mithelfen lassen zum Motivieren der Wiederaufnahme. Die traurige Geschichte des Königshauses kennt doch sicher jedes Kind im Land. Der Chor besteht aus Freundinnen der Elektra, die noch dazu eben die Klagen aus ihrem Mund gehört haben.

Elektra erzählt dann allerdings einige intime Vorgänge aus dem Königshaus. Daß das aber geschehen würde, das konnten doch die Frauen nicht im voraus wissen.

Der Dichter hat damit einen Primitivismus des künstlerischen Empfindens bei seinem Publikum vorausgesetzt, so gut wie er auf dessen große Vergeßlichkeit rechnete (die hoffentlich nicht bestand), wenn er den Chor, der doch zum Feste wollte (vv. 167 ff.), jetzt ohne weiteres bei Elektra bleiben läßt (und vielfach sonst noch).

Diese äußerst dürftige Begründung der Wiederaufnahme durch den Dichter wird uns noch mehr als bei Sophokles zu dem Gedanken bringen, daß damit wichtiges angestrebt werde. Wir müssen nicht lang suchen: Die Euripeidische Elektra braucht noch viel mehr als die Sophokleische eine starke Fundamentie-

rung ihres Wesens, wenn sie einigermaßen überzeugend wirken soll. „Soviel Energie zum Unweiblichen und Bösen mußte begründet werden, und das hat Euripides ausgiebig getan“[1]). Eben auch mit unserer Partie!

Euripides hat sehr viel gelernt bei Sophokles. Dessen Elektra, ihr Tun wird überzeugend begründet in dem entsprechenden Teil. Wenn das dem Euripides trotz Anwendung des gleichen Mittels nicht gelingt, wenn wir seiner Elektra die Not nicht glauben[2]), so trägt Euripides daran selbst die Schuld. Er arbeitet überladend[3]), mit ganz äußerlichen Mitteln[4]), ohne die tiefe, überzeugende Kunst des Sophokles. Und so kann sich die Wirkung, die er hier erreicht, nicht im entferntesten mit jener bei Sophokles messen.

---

[1]) Kaibel a. a. O. S. 55.

[2]) A. Müller, Ästh. Komm. S. 316: „Dieses in eine kleinbürgerliche Sphäre herabgezogene Geschöpf ist durch und durch unwahr und frivol. An sich geht es ihr gar nicht so schlecht . . . Aber immerfort posiert und kokettiert sie mit ihrer Armut“. — Vgl. die herbe Apostrophe in Nietzsches „Geburt der Tragödie“ (Naumann 1906), S. 109 . . . „Euripides . . . auch deine Helden haben nur nachgeahmte, maskierte Leidenschaften und sprechen nur nachgeahmte, maskierte Reden“. — Aug. W. Schlegel a. a. O. S. 55. „Die Effekte mit der Dürftigkeit der Elektra sind erbärmlich: Der Dichter hat sein Geheimnis in ihrem wohlgefälligen Schautragen des eigenen Elendes verraten.“

[3]) Hugo Steiger, Philologus Bd. 56, S. 573: „Mich will bedünken, Euripides habe in der Hitze der Polemik die Linie der Schönheit außer acht gelassen und mit zu grellen Farben gemalt“.

[4]) Er läßt jene von Sophokles so wirksam dargestellten Vorgänge die E. gar nicht selber erleben oder sehen (ὡς λέγουσιν 357; cf. Kaibel a. a. O. S. 59).

Sophokles, König Oedipus.

a) Lyr. Teil (1307—1366).

Oedipus erscheint geblendet auf der Bühne. Die Greise schaudern beim Anblick des Armen. Und schon hören wir sein Jammern. Das Rasen der Schmerzen und die *μνήμη κακῶν* foltern ihn. — Das Ohr kündet ihm die Anwesenheit der Freunde. Er begrüßt sie. Worauf sie fragen: *τίς σ' ἐπῆρε δαιμόνων* (1328). Er erzählt. Sein Unglück stamme von Apollon her. Aber er selbst habe seine Augen geblendet, weil er nichts mehr sehen wolle (1335). In den nächsten Versen bekräftigt er das nochmal gewichtig und fleht dringend, man möge ihn doch sofort wegschaffen. Er belegt sich mit Namen, in denen seine Vergehen alle angedeutet sind. *Ὄλεθρον μέγαν, τὸν καταρατότατον, ἔτι δὲ καὶ θεοῖς ἐχθρότατον βροτῶν* (1344 ff.). Er verflucht den, der von seinen Füßen dereinst die Bande löste; ohne das wäre ja alles besser geworden: mit seinem Vater, mit seiner Mutter, mit der Ehe. Die Klagen enden. Oedipus hat alle Hoffnung aufgegeben:

1365. *εἰ δέ τι πρεσβύτερον ἔτι κακοῦ κακόν,*
τοῦτ' ἔλαχ' Οἰδίπους.

Ein Abgrund von Trostlosigkeit!

b) Jamb. Teil (1369—1415).

Durch all das aber haben sich die Greise noch nicht davon überzeugen lassen, daß Oedipus zur Selbstblendung berechtigt gewesen sei. Sie finden den Tod noch besser als ein Leben unter solcher Bedingung. Um dieser Meinung zu begegnen, führt Oedipus in den folgenden Jamben aus, warum er so und nicht anders gehandelt habe. Sterben sei für ihn kein Ausweg gewesen (v. 1371), sehend weiterleben ebensowenig (v. 1375).

Oedipus jammert jetzt nicht mehr in der heftigen Weise wie vorher (cf. 1306—1311, 1313—1318)! Was jetzt die Hauptstufe gewonnen hat, war vordem nur skizziert. — „Was nahmst du mich, Kithairon, auf?“ . . . gerade hier bietet sich ein sehr lehrreicher Vergleich mit vorher (vv. 1349 ff.). Die heftigen Stürme haben ausgetobt. Mit Wehmut erinnert sich Oedipus seiner Jugendzeit, die er in Korinth gelebt hat. Mit Bitterkeit versenkt er sich in die Aufzählung seiner Untaten, des Vatermordes und seiner Heirat. Das ist jetzt Selbstzweck, alles soll genannt, alles aller Welt kundgetan werden. Oben alles kurz, als Grundlage der Klagen. — Zum Schluß wieder die Bitten ihn fortzuschaffen oder zu töten[1]).

c) Vergleich.

Auch hier also das gleiche Thema für beide Partien. Die Formen aber sind gänzlich verschieden. Und das ist ganz naturgemäß so. Dieses Wühlen der Schmerzen, dieser Sturm der Gefühle, drängt zur abrupten, pathetischen Darstellung. Unmöglich könnte Oedipus jetzt, bei seinem Erscheinen auf der Bühne, sofort in ruhiger Sprache sein Unglück darstellen. — Doch glauben wir auch hier nicht, daß es Sophokles bei Schaffung der Wiederaufnahme bloß darum zu tun war, den Oedipus die vollbrachte Tat rechtfertigen zu lassen. Auch in dieser Schale liegt verborgen ein höchst fruchtbarer Kern!

Die Gesangsszene mit dem klagenden, verwünschenden Oedipus muß namenlos grausig gewirkt haben. Daß durch die Musik diese Wirkung noch gesteigert

---

[1]) Für Oedipus wäre ein von fremder Hand über ihn verhängtes Ende eine Sühne. Damit ist ein Widerspruch zu 1371 ff. nicht gegeben!

wurde, ist sehr leicht möglich Das Gräßliche aber ist noch nicht tragisch. „Das Leid muß einerseits so stark sein, daß es uns gewaltig erregt, im Innersten ergreift und erschüttert, anderseits so geartet, daß es unser Mitleid in Rührung und Wehmut verwandelt. Keines von beiden allein genügt; das erste muß durch das zweite gemildert werden, damit das Häßliche, Abstoßende, Anwidernde, Krasse ausgeschlossen bleibt“ [1]). Aus dem Kommos heraus spricht uns das Geschick des Oedipus nicht tragisch, sondern, wie schon gesagt, gräßlich an. Sophokles hat das notwendige, ergänzende Moment zeitlich später eingeführt nicht nur im „Oed. auf Kol.“, sondern schon in unserer *ῥῆσις*. Die göttliche Fügung der Umstände wird mit Ergebung hingenommen, nicht Schuld und Fluch auf andere geworfen. Fort will und muß Oedipus, unter reinen Menschen kann er nicht mehr leben. Der ausgleichende Hauch der Erlösung weht uns entgegen. „Und wenn wir sehen, mit welcher Ergebung, mit welcher Größe Oedipus sein jammervolles Schicksal trägt, werden auch wir nicht in Demut uns der Vorsehung beugen, bereit, uns ihrem unerforschlichen Ratschluß zu fügen? Wird uns ein solches Schauspiel nicht bloß im tiefsten Innern erschüttern, sondern auch erheben, wird es unsere Seele nicht läutern von den Schlacken des Alltagslebens? . . .“ [2]). Zu solcher Wirkung ist die wiederholende Rhesis einfach unentbehrlich.

Hugo v. Hofmannsthal [3]) hat auf die im Original gebotene Wiederholung verzichtet. Den Gefühlsausbruch

---

[1]) Paul Richter a. a. O. S. 18.

[2]) A. Müller a. a. O. S. 262.

[3]) H. v. Hofmannsthal, „König Oedipus“, Berlin 1910.

des Oedipus schafft er aus Einzelheiten des Kommos und des jambischen Teils zusammen. Man vergleiche die Wirkung hier und dort! Bei Hofmannsthal ist die Höhe der schmerzlichen Töne, die uns bei Sophokles so ungestüm packen, bei weitem nicht erreicht. Trotzdem mußte die folgende Dämpfung — ersichtlich — künstlich gemacht werden. Und so steht denn das Sophokleische Stück an Wirkung auch für uns „Moderne" sehr hoch über dem Hofmannsthalschen.

Sophokles, Trachinierinnen.

a) Lyr. Teil (983—1013).

Herakles macht dem Kenaion Vorwürfe, daß er ihm seine Opfer so schlecht lohne. — Der Versuch ihn aufzurichten, mehrt die Schmerzen und preßt Herakles neue Klagen aus. Er schmäht seine Landsleute, die so undankbar gegen ihn sind. — Hyllos soll ihn stützen. — Herakles bittet um Befreiung aus dem unerträglichen Zustand. Dabei der Wunsch nach Vergeltung:

1035. *ἀκοῦ δ' ἄχος, ᾧ μ' ἐχόλωσεν*
σὰ μάτηρ ἄθεος, τὰν ὧδ' ἐπίδοιμι πεσοῦσαν
αὔτως, ὧδ' αὔτως ὥς μ' ὤλεσεν.

Schließlich fleht er zu Hades um Erlösung aus seiner Qual.

b) Jamb. Teil (1046—1111).

Der Chor schaudert unter der Offenbarung dieser Schmerzenswelt:

κλύουσ' ἔφριξα τάσδε συμφοράς, φίλαι,
ἄνακτος, οἵαις οἷος ὢν ἐλαύνεται.

Auf den ersten Blick scheint dieses *οἷος ὢν* die folgenden Jamben zu provozieren. Doch glaube ich, daß wir von dieser äußerlichen Begründung absehen dürfen. Die Schmerzen sind eben für den Augenblick

weniger fühlbar. Und so kann Herakles den Blick auf sein vergangenes Leben richten, das so ganz anders gewesen ist als der Zustand, in dem er sich gegenwärtig sieht. Dieser Vergleich beherrscht weiterhin seine Gedanken: Er habe viel zu leiden gehabt unter der Hera Mißgunst und unter des Eurystheus Feindeshaß. Das schlimmste jetzt aber habe ihm Deianira angetan. Nicht die feindliche Lanze oder der Giganten Heer . . . habe ihn so vernichtet, sondern ein Weib ohne Waffen. Sein Wunsch von vorhin . . . (*ματέρα*) *ἐπίδοιμι πεσοῦσαν* verdichtet sich jetzt zum Verlangen, zum Befehl: *δός μοι . . . τὴν τεκοῦσαν . . .!*

Er, der so Großes vollbracht habe, weine jetzt wie ein Mädchen!

Darauf zeigt Herakles dem Sohn seinen verwundeten, verwüsteten Leib, den eben jetzt neue Schmerzen durchrasen. Zeus und Hades ruft er an um Erlösung. — Es folgt eine Aufzählung seiner Taten. Zum Schluß wieder Äußerungen seiner Rachelust.

c) Vergleich.

Auch hier ist der formelle Unterschied zwischen den beiden Partien im Sinne Weils leicht ersichtlich. Im lyrischen Teil steht Herakles' ganzes Fühlen unter der entsetzlichen Wucht der Schmerzen. Und seine Äußerungen werden alle bestimmt durch diese Schmerzen. Im zweiten Teil aber läßt er das ganze Leben vor seinem Geist vorüberziehen und faßt so seine Heldengröße und sein Unglück zu einem Bild zusammen.

Die Gesamtszene erzielt eine tiefe Wirkung: Deianira ist tot. Das Interesse des Dichters und des Hörers an ihr ist aber damit nicht erloschen. Herakles in seinen fürchterlichen Qualen tritt wohl zunächst in den Vordergrund. Und so wild und gräßlich seine

Klagen im Kommos auch klingen, es überkommt uns doch ein Mitleiden mit seinem Zustand.

Aber dieses Gefühl weicht sofort von uns, wenn Herakles in der ῥῆσις in starrem Heldentum erscheint. Nun wird in uns die Erinnerung an die edle Deianira, diese Verkörperung von Liebe und Güte, klar und lebendig. Und Sophokles gewinnt so indirekt eine leuchtende Darstellung seines „feinsten, weiblichen Charaktergemäldes“ (Wilamowitz), der „innigsten Frauenseele, die Athens Bühne beschritten hat“ (Rohde), wie vorher das Bild der Jole aus den Worten Deianiras.

So tritt die Gattin des Herakles, die Märtyrerin ihrer Liebe, wieder in den Vordergrund. Wehmütig denken wir ihrer, die an der Seite des Herrenmenschen zugrund gehen mußte. Ihr Bild beherrscht weiterhin das Stück. Je roher Herakles gegen sie verfährt, um so liebenswerter wird sie uns. In Voraussetzung dieser Wirkung ließ ihr Sophokles überhaupt keine Genugtuung werden. „Als er (H.) über den unseligen Irrtum Deianiras klar wird und sieht, wer der eigentlich Schuldige ist, da hat er keine Silbe der Teilnahme und des Mitgefühls für sie, auch kein Wort der Reue darüber, daß er ihr, die doch nur aus Liebe gefehlt hat, schwer Unrecht angetan“ [1]).

So lernen wir unsere Partie als einen Eckstein am Bau des Dramas kennen. In hochbedeutsamer Weise kreuzen sich hier die Interessen der beiden Hauptpersonen des Stückes [2]), die Sache der Deianira

[1]) A. Müller a. a. O. S. 411.

[2]) Vgl. Nauck, Trach. S. 24: „Trotzdem aber, daß D. in den Vordergrund gerückt ist, bildet nicht ihr Schicksal, sondern das eng verbundene Geschick der beiden Gatten die Einheit der Handlung“.

gewinnt, wie die des Herakles nach der im Kommos erreichten Höchstwirkung sinkt.

Von Sophokles sehen wir somit lyrische Partien verhältnismäßig sehr oft wiederholt. Der Dichter erzielt damit tiefe Wirkungen. Als seinen Nachahmer haben wir einmal Euripides mit Sicherheit festgestellt.

Euripides, Alkestis.

Admetos klagt über den Hingang seines Weibes. Sein Leben, so stellt er sich vor, werde in Zukunft ein sehr trübes sein.

a) Lyr. Teil (861—934).

Der Anblick des Palasteingangs ist es zunächst, der ihm Klagen auspreßt. Er beneidet die Toten, wünscht sich den Tod. — Der Chor will den Admetos zum Betreten des Hauses veranlassen. Neue Klagen! Keinen größeren Schmerz gebe es für einen Mann als ein treues Weib zu verlieren. Dann wieder: *αἰαῖ, ἒ ἒ, φεῦ φεῦ, ἰώ μοίμοι.* Den Alten macht Admetos einen Vorwurf daraus, daß sie ihn vom Sprung ins offene Grab abgehalten haben (897 ff.). Wieder verursacht ein Blick auf die Palasttür Klagen (911 ff.). Admetos erinnert an den Hochzeitstag, mit ihm vergleicht er die Trauerstunden, mit dem weißen, festlichen Kleid von damals das mißfarbene Trauergewand von heute.

Der Chor schließt den Kommos mit einer Gegenstrophe ab über den Gedanken, es hätten doch schon viele Männer ihre Frauen verloren. Admetos habe ja immerhin noch sein Leben.

b) Jamb. Teil (935—961).

In Antwort darauf führt Admetos aus (führt in Jamben aus!), das Los seines Weibes sei doch viel besser, wenns auch nicht so scheine. Er selbst müsse jetzt ein furchtbar trauriges Leben führen. — Er bringt

es kaum über sich ins Haus zu treten. Wen soll er denn da drinnen anreden?! Wer wird ihm einen Gruß bringen? Das Alleinsein wird ihm unerträglich werden. Wie soll er den Anblick des verlassenen Ehebetts ertragen? Schmutz wird überall sich breit machen, die Kinder werden nach der Mutter rufen, die Diener nach der Herrin. Draußen werden ihn die Mädchen quälen, die Leute werden ihm nachreden, er sei ein Feigling.

c) Vergleich. Auch hier sofort der Eindruck: Das Klagen und Jammern, das Sichversenken in Erinnerungen (Hochzeitstag) machen nüchternen (c. g. s.) Gegenwarts- und Zukunftsbetrachtungen Platz. Momente, die dort nur in einem Wort erscheinen, finden hier breite Erörterung.

Wollen wir die Gesamtszene eingehend würdigen, so müssen wir uns von vorneherein die bedeutsame Tatsache vergegenwärtigen, daß die Tragödie im Jahre 438 an vierter Stelle, also anstatt eines Satyrdramas, aufgeführt wurde. Der Eindruck des ganzen Stückes bringt uns auch immer dazu, an sich ernst und würdig gestimmte Partien mit skeptischem Auge zu betrachten. Für unsern Fall müssen wir gestehen: die Situation ist so trüb, daß sie den Admetos zum Jammern veranlassen muß. Ihn, den Schwächling, der leben will um jeden Preis. Leben, selbst wenn er Vater, Mutter, Gattin opfern soll. Wenn er nun sein Weib, das er wirklich liebt wie er nichts höher lieben kann, verliert, so muß sich natürlich der Schmerz darüber äußern. Und so verstehen wir denn auch, daß er es kaum über sich gewinnt, ins Haus einzutreten, das ihn so eindringlich an all das mahnt, was er eben verloren hat. Wir halten da auch seinen Wunsch *πῶς ἂν ὀλοίμαν* (v. 864) für echt. Er wollte bloß nicht tot werden, der Akt

des Sterbens behagte ihm nicht. Tot sein möchte er ganz gern. Ja auch, daß er für einen Augenblick sich entschlossen hatte: Jetzt spring ich in die Grube! halten wir für möglich. —

Aber diese Weichheit, diese mitleidheischende Trauer darf nicht zu lang Platz haben. Euripides strebt ja mit der Gestalt seines Admet eine ganz andere Wirkung an.

Admetos ist erwacht aus dem Schmerz, von dem er übermannt worden war. Er ist der Tür um einige Schritte näher gekommen. Wenn er jetzt sagt, er halte das Los seiner Gattin für besser als seines, so kommt ihm damit sofort der Gedanke an sein früheres Verhalten (*καίπερ οὐ δοκοῦνθ' ὅμως*). Oben schon wurde darauf hingewiesen, daß Admetos ohne äußere Veranlassung in Jamben zu reden beginnt. Besser kann die Rückkehr seiner egoistischen Seele gar nicht gekennzeichnet werden. Er fühlt die zwingende Notwendigkeit einer Rechtfertigung. Und so holt er seine Redekünste, die er dem Vater gegenüber schon mit großem Pomp hat springen lassen, wieder hervor. Ein kräftiger Realismus muß ihm sein künftiges Leben ausmalen (vgl. das starke *αὐχμηρὸν οὖδας!* Elektra!). — Ein solches Leben hat freilich für einen Egoisten reinster Art nichts Verlockendes. Wie bezeichnend für unsern Herrn ist der Umstand, daß er fürchtet, der Anblick der Frauen[1]) werde ihn quälen! Auch für seine Ehre fürchtet er nun schon. Das ist jetzt wirklich wieder der alte Admetos. Der Mann, dem Alkestis das Versprechen des Nichtwiederheiratens

---

[1]) Wilamowitz in seiner Übersetzung: „Jung und blühend wie sie (Alkestis)“.

abnahm. Am Ende sind wir jetzt so weit, daß wir an die bindende Kraft jenes Versprechens nicht mehr glauben. Der Chor hat schon früher gesagt, eine Wiederverheiratung müßte er aufs schärfste verurteilen (v. 463) und damit sein Mißtrauen zu erkennen gegeben[1]).

Den beiden Partien sehen wir also höchst bedeutsame Aufgaben zugewiesen. Der Klagegesang wird von der Natur des Stoffes verlangt. Dieselbe Natur aber verlangt die Wiederherstellung des lebe-, liebe-, genußsüchtigen Admetos. Und das wurde Aufgabe der *ῥῆσις*.

Euripides, Bakchen.

a) Lyr. Teil (1168—1199).

Agaue hat im Wahnsinn ihren Sohn getötet und glüht nun in unheimlicher Triumphfreude. Sie hat ja keine Ahnung davon, in ihrem Zustand, daß sie den Sohn ums Leben gebracht hat, sie glaubt des Löwen Kopf auf ihrem Thyrsos zu tragen.

So kommt sie aus den Bergen und singt:

1168. *Ἀσιάδες Βάκχαι . . .*
φέρομεν ἐξ ὄρεος
ἕλικα νεότομον ἐπὶ μέλαθρα,
μακάριον θῆραν.

In schwunghaften Worten besingt sie den Sieg ihrer Hände. Sie habe kein Netz zur Jagd gebraucht. Die erste sei sie gewesen, die das Wild zu Boden schlug. — Mit einem starken Schauder hören wir ihr *μέτεχέ νυν θοίνας* (1184).

---

[1]) Wieland, Miszellanea „Mit einem Admet, wie der seinige (des Euripides), war die Vorsichtigkeit der Alkeste nichts weniger als überflüssig“.

In erneut auflodernder Siegesfreude fährt sie fort:

1189. *ὁ Βάκχιος κυναγέτας*
σοφὸς σοφῶς ἀνέπηλεν ἐπὶ θῆρα
τοῦδε Μαινάδας . . . ἐπαινεῖς;

Die Bakchen und die Thebaner fordert sie auf, ihren Sieg doch gebührend zu rühmen. Und wieder ihr wahnwitziger Stolz:

1197. *γέγηθα*
μεγάλα μεγάλα καὶ
φανερὰ τᾷδ' ἄγρᾳ κατειργασμένα.

b) Jamb. Teil (1202—1258).

Wie wenn nun angedeutet werden sollte, daß man vom weitschweifenden Spiel der Phantasie zum konkreten Bild des Augenblicks zurückkehren will, fordert der Chor in jambischen Versen die Agaue auf ihr Beutestück zu zeigen. Neuerdings Ausbrüche ihres Siegesstolzes! Nur nicht mehr so abrupt wie vorher, sondern zusammenhängend und geordnet. Agaue zeigt ihr Beutestück vor. Ohne Waffen, mit bloßer Hände Kraft, habe sie und die Kadmostöchter solche Taten vollbracht. Vorher war das in aller Kürze angedeutet: *ἔμαρψα τόνδ' ἄνευ βρόχων . . . νέον λίν.* — Agaue ruft ihren greisen Vater. Mit Schaudern hört man das. Sie ruft auch Pentheus, den Sohn. Er soll den Kopf des Löwen an den Torbalken nageln! Allmählich wird die Stimmung des Ganzen unheimlich schwül. Es ist wie vor dem Ausbruch des Gewitters. Aber noch ist die Wolke nicht reif für den Blitz . . .

Der Alte ist da. — Der sollte doch endlich einsehen, meint Agaue, was für tapfere Töchter er habe . . . Lad' unsere Freunde zum Mahl! Denn du bist doch im Glück! — Sie begreift nicht, warum der Alte so traurig dasteht, und sie wartet mit den ungeduldigen

Augen des Wahnsinns auf das Kommen des Pentheus.

c) Wirkung. In der ῥῆσις wird also das wiederholt, was schon vorher, im Kommos, zum Ausdruck kam: der wahnwitzige Siegestaumel der Agaue. Was aber dort nur für einen Augenblick hervortrat, das wird hier mit Überlegung festgehalten, ausgestaltet, aneinander gereiht, breiter ausgeführt.

Mit der oben schon charakterisierten Aufforderung des Chors, das Beutestück vorzuzeigen, sind die Jamben in Fluß gekommen. Und denen ist vom Dichter eine sehr bedeutsame Rolle zugewiesen. Die Triumphszene ist der Höhepunkt der ganzen Tragödie. Euripides schwelgt in Tönen und Farben, wie sie der Geist des modernen Realisten nicht greller und schreiender fände.

Die Spannung für den tragischen Vorgang ist schon genommen. Denn aus dem Botenbericht 1139 ff. weiß man schon die Tatsache des grauenhaften Mordes und des siegtaumelnden Gebahrens der Agaue. So ist in den Vordergrund des dichterischen Schaffens nicht das Daß, sondern das Wie gerückt. — Unsere beiden Partien streben den Eindruck des Entsetzens an. Aber im Vergleich zu dem jambischen Teil ist im gesanglichen doch nur alles embryonenhaft angedeutet. Jeder Teil für sich ist zweifellos notwendig, der Gegensatz wirkt von vornherein besonders schneidend durch die gemäßigtere, klare Sinne heuchelnde Form, hinter die sich der sprudelnde Rausch später verbirgt. — Wie wirkt es schauerlich, wenn der Chor in frivoler Lust die Gedanken der Agaue auf Pentheus leitet: *καὶ παῖς γε Πενθεὺς ματέρ'*; und Agaue mit Selbstverständlichkeit erwidert: *ἐπαινέσεται.* Später aber steht Agaue vor uns, den blutigen Kopf des eigenen Sohnes im Arm;

und so ruft sie Pentheus den Sohn, er soll doch die Trophäe ans Tor nageln!

Scheußlich klingt ihr *μέτεχέ νυν θοίνας*. Aber noch scheußlicher ihr klarer Auftrag: *κάλει φίλους εἰς δαῖτα!* Der Schauder des Kadmos über diese wahnwitzige Zumutung (1247 ff.) ist kaum fähig den Eindruck des Grauens noch zu steigern. — Bedenkt man noch, wie schrill des Alten Trauer (in der Betrachtung 1216 ff. und später) in das Ganze hineintönt, so muß man die außerordentliche Kunst des Euripides bewundern. Dabei findet man an Longinus[1]) einen Genossen: „*ἔστι μὲν οὖν φιλοπονώτατος ὁ Εὐριπίδης δύο ταυτὶ πάθη, μανίας τε καὶ ἔρωτας, ἐκτραγῳδῆσαι κἀν τούτοις ὡς οὐκ οἶδ' εἴ τις ἕτερος ἐπιτυχέστατος*“.

Euripides, Helena.

a) Lyr. Teil (164—251).

Teuker hat der Helena erzählt, was alles sich in Troja und in Sparta zugetragen hat. Die Kunde schmerzt Helena. Der Schmerz gebiert lyrische Klagen, wie wir das auch sonst immer beobachten. Dann wendet sie sich zu den Frauen des Chors, die eben gekommen sind, und teilt ihnen mit, Troja sei zerstört, ihre Mutter habe sich selber ums Leben gebracht. Menelaos sei auf hoher See zugrunde gegangen, Kastor und Pollux seien verschwunden. Das alles bezieht sich auf den unmittelbar vorausgehenden Bericht des Teuker. Der Chor stellt Betrachtungen an darüber und über das Leben der Helena überhaupt und stimmt in die Klagen ein, wobei er besonders auf ihren schlechten

---

[1]) De subl. 15, 3.

Ruf anspielt. — Ursache und Verlauf ihrer eigenen und des *εἴδωλον* Entführung gibt weiteren Klagestoff ab. Mit dem nachdrücklichen Hinweis darauf, daß für nichts und wieder nichts in Troja gekämpft werde, schließt der Teil ab.

b) Jamb. Teil (255—305).

Der Chor tröstet. Und zwar in jambischer Rede. Auch Helena gebraucht weiterhin Jamben. — Ein *τέρας*, ein ganz außergewöhnliches Geschöpf sei sie. Das beweise ihre Herkunft und ihr Leben. Vieles, Schweres müsse sie dulden. Sie stünde in einem ganz schlimmen Ruf bei aller Welt (oben besonders vom Chor erwähnt!). Wieder betont sie ihre gottgebotene Entführung nach Ägypten; sie lebe ein trostloses Leben, sagt sie. Wieder redet sie vom Tod ihrer Angehörigen. (Beigefügt ist der Hinweis auf die ehelos hinalternde Tochter Hermione.) Wenn sie nach Griechenland ginge, würde sie wohl eingekerkert werden; ihr Gatte freilich hätte sie an bestimmten Zeichen erkannt. Gedanken über eine eventuelle Heirat und einen eventuellen Selbstmord bilden den Schluß der Expektoration.

c) Vergleich.

In der ganzen Partie also jammert Helena über ihr unseliges Los. Aber während im Kommos ihre Worte lediglich die Töne des bedrückten Herzens wiedergeben sollen, steht sie in der *ῥῆσις* über dem Leid und über den Klagen und erzählt davon mit Berechnung um ihre Ausnahmestellung als *τέρας* nachdrücklich hervorzuheben. Nicht unerwähnt soll bleiben, daß sie ihren absonderlich schönen Leib sehr oft hier wie dort als ihren Fluch bezeichnet (vv. 236, 261, 262ff., 304).

Euripides hat sich daran gemacht den Helenamythus als Stoff zu einer Tragödie zu nehmen, und

zwar in der Fassung, wie ihn Stesichoros aus der sakralen Tradition der Dorier herausgehoben hatte[1]).

„Der Stoff selbst, wie ihn Euripides bei Stesichoros zu einer episch-lyrischen Erzählung verarbeitet fand, trug einige in hohem Grade dramatische Elemente in sich, vor allem in der wunderlichen Erscheinung des *εἴδωλον* mit den daraus sich ergebenden Verwicklungen und in der schmerzlichen Trennung der unschuldig leidenden Helena von ihrem geliebten Gatten“[2]).

Wie standen aber die Griechen dieser Fassung des Mythos gegenüber? Ihre Vorstellung von der Heroine wurzelte im Homer. Und Homer hatte sie nach Troja versetzt! Demgegenüber blieb die „Palinodie“ des Stesichoros ein Kuriosum. Und so hat denn die Art, wie Euripides den Stoff behandelte, die „zeitgenössische Kritik zu beißendem Spott herausgefordert“[3]): Aristophanes Thesmophoriazusen 849—922! *Ἡ καινὴ Ἑλένη!* Und so blieb auch die neue Helena trotz der hochwirksamen Elemente etwas Fremdes, Unannehmbares, uns nicht minder als den Alten.

Euripides nimmt den Stoff, behandelt ihn mit einer Pose von Ernst, aber oftmals zeigt er sein lächelndes Dichtergesicht und zwinkert boshaft mit den Augen[4]).

---

[1]) A. v. Premerstein, „Über den Mythos in Euripides' Helena“, Philologus 1896, S. 634.

[2]) Premerstein, S. 647.

[3]) Premerstein, S. 652.

[4]) Hugo Steiger, „Wie entstand die Helena des Euripides?“ Philologus 1908, S. 220 f. [*προδότις ἂν εἴης· τὴν βίαν σκήψασ' ἔχεις* . . . , hier haben wir wieder den echten Euripides. Schon lange zuckt's ihm um die Lippen: er muß uns endlich einmal zeigen, daß er an diese gefühlvolle Helene selbst nicht glaubt, daß sie nur ein Gebilde ist, wie es die Dichter lügend schaffen. Schon im Vers 795 war er in diesen Ton verfallen“].

A. W. Schlegel nennt[1]) die „Helena“ „die belustigendste aller Tragödien, ein ganz abenteuerliches Schauspiel, voll von wunderbaren Vorfällen und Auftritten, die weit mehr für die Komödie passen“. — Pflugk[2]) stellt das Stück zwischen Komödie und Tragödie. — Th. Bergk[3]) urteilt ebenso: „Zuweilen streift die Tragödie hart an die Manier des Lustspiels“. Den Lustspielcharakter weist auch nach Hugo Steiger[4]). — Wilamowitz[5]) nennt die Helena eine „etwas verblühte Tugendrose“, wie sie im Orestes als „kokette Weltdame“ gezeichnet sei. Décharme[6]) heißt sie „un modèle de vertu, une véritable Pénélope“. Er weist hin auf die Ähnlichkeit mit der Odysseebildung: Odysseus: Menelaos = Penelope: Helene. „Theatralisch ist ihr Wesen, ihre Worte sind berechnet, ihre Bewegungen studiert; das wie? ist ihr auch bei diesem letztgewählten Schritt (Selbstmord) die Hauptsache“[7]). — Diesem Menelaos und dieser Helena gegenüber bringt man den Eindruck des Unechten, der Parodie nicht los. Ein Wesen, das immer ausruft: *τί δ' ἔτι ζῶ;* kann Euripides nicht ernst gemeint haben . . .[8]).

Diese Stimmen, die leicht noch vermehrt werden könnten durch ähnliche Urteile, geben den Boden ab,

---

[1]) Aug. W. Schlegel a. a. O. S. 63.

[2]) Pflugk, Euripidis tragoediae vol. II, sect. I. S. 9.

[3]) Griechische Literaturgeschichte III, 559.

[4]) Hugo Steiger a. a. O. S. 220.

[5]) U. v. Wilamowitz, Einleitung in die griech. Tragödie S. 114.

[6]) Décharme, Euripide et l'esprit de son Théatre, Paris 1893, S. 234.

[7]) Hugo Steiger a. a. O. S. 222.

[8]) Hugo Steiger a. a. O. S. 223.

von dem aus wir unseren Kommos und die folgende ῥῆσις besehen müssen. Euripides will nun einmal eine Tragödie „Helena“ in der Stesichorosfassung. Er ist sich bewußt, daß er etwas Gewaltsames unternimmt. Und um eine Stütze für den ganzen Bau fest zu gründen, dazu schuf er unsere Partie.

„Hera verfolgt den Menelaos und seine Gemahlin, damit Paris nicht in den Besitz der ihm von Aphrodite versprochenen Helena gelange (31 ff. [Nauck] 243 ff.; 261, 585 f.; 610; 653; 674 ff.; 708; 880). Neunmal wird uns das gesagt, denn immer und immer wieder soll dem Publikum in Erinnerung gebracht werden, daß es diesmal eine ganz andere Helena vor sich habe; nicht die ***δίγαμος καὶ τρίγαμος καὶ λείψανδρος,*** sondern eine unschuldige Helena, das Muster einer treuen Gattin“ [1]).

Damit ist schon beobachtet, wie Euripides sich alle Mühe gibt, die Sage im gewollten Sinn festzulegen. Wie oft erfahren wir auch Helenens ganze Lebens- und Leidensgeschichte! Im Prolog sorgt sie selber dafür. Dann bringt Teuker Kunde von Sparta und Troja. Den Inhalt von Prolog und Teukerbericht macht Helena zum Gegenstand ihrer Klagen im Kommos und in der folgenden Betrachtung. Wenn wir das Stück noch weiterhin verfolgen, so müssen wir die Ärmste bald in neuen Klagen sehen. Das ist doch etwas sehr viel! Aber der Zweck heiligt die Mittel: die *καινὴ Ἑλένη* sollte im Herzen der Hörer möglichst gut fundiert werden, damit sie wenigstens für die Dauer der Aufführung lebenskräftig blieb. Und so haben wir immer den Eindruck, als wolle Helena sagen: „Ich weiß ja, meine lieben Leute, daß meine Rolle hier sehr eigen-

---

[1]) Hugo Steiger a. a. O. S. 227.

artig ist. Aber dafür rede ich so oft von meiner seltsamen Eigenart, damit ihr endlich dran glaubt!“

Die Theorie Weils sehen wir auf die beiden Partien vollständig zutreffen. Was die Form anlangt. Im Kommos ist alles dargestellt als aus dem gequälten Herzen der Heldin quellend. Im jambischen Teil läßt der Dichter Überlegung und Begründung walten; die Vernunft, die Zeit findet auf das Gebiet des Allgemein-Menschlichen abzuschweifen. Anregung ist noch da durch frühere Bemerkungen des Chors. Bei Musterung der Familienverhältnisse wird kein verwandtes Glied mehr übersehen. Allerlei Möglichkeiten, die der spekulative Geist sich erfindet, ragen herein. Freilich, man wird den Eindruck nicht los, Euripides habe die Wiederholung, die er sonst als wesentliches Kunstmittel gebraucht, hier zum unwürdigen Sklavendienst erniedrigt.

Euripides, Jon.

a) Lyr. Teil (859—922).

Apollon hat dem Xuthos, dem Gemahl der Kreusa, einen Sohn geschenkt. Die Kunde davon dringt Kreusa furchtbar ins Herz. Der Alte spricht sich darüber aus, wie schlecht Xuthos an ihr gehandelt habe, und gibt ihr den Rat ihren Mann und den neuen Sohn aus der Welt zu schaffen (843 ff.). Kreusa aber sieht tiefer in das Vorgefallene und erkennt, schuld an all dem sei nur Apoll. Ihr Herz fließt über von Groll und Harm und gibt uns das wunderbare Lied voll Scham und Trutz und Gram.

Es kostet sie Überwindung von dem zu reden, was sie bedrückt. Aber was soll sie dem Schein der Tugendsamkeit zuliebe schweigen, da doch ihr Gatte zum Verräter an ihr geworden ist! Alles ist ihr genommen; drum schweigt sie nicht länger.

Heftige Vorwürfe macht sie dem Apoll; sie erzählt, wie er an ihr gehandelt habe; Gewaltanwendung betont sie dabei immer (vv. 892, 900). Voll bricht der Schmerz durch, als sie von ihrer Niederkunft singt und von der Preisgabe des Kindes in der Höhle, wo sie vergewaltigt worden. Wie wuchtig klingt ihr

912. ἰὼ κακὸς εὐνάτωρ,
ὃς τῷ μὲν ἐμῷ νυμφευτᾷ
χάριν οὐ προλαβὼν
παῖδ' εἰς οἴκους οἰκίζεις·
ὁ δ' ἐμὸς γενέτας καὶ σὸς ἀμαθὴς
οἰωνοῖς ἔρρει συλαθείς.

Weiter erfahren wir, das Kind sei in Windeln gewickelt gewesen. Zum Schluß noch ein Wort des glühendsten Hasses gegen den treulosen Gott.

b) Jamb. Teil (934—965).

Der Alte ist ganz wirr. Er hört und hört doch nicht! Er versteht und versteht doch nicht! Darum fragt er:

931. τί φῄς; τίνα λόγον Λοξίου κατηγορεῖς;
ποῖον τεκεῖν . . . ποῦ θεῖναι . . .
. . . ἄνελθέ μοι πάλιν.

Hier also wieder eine Begründung für die Wiederaufnahme, und wir müssen sagen, eine sehr kunstvoll und glücklich angebrachte! —

Und nun beginnt Kreusa mit der Erzählung all dessen, was sie erlebte. Zugleich haben wir hier den einzigen Fall, wo die Wiederaufnahme in der Form der Stichomythie geschieht. — Die Erinnerung an den Ort ihrer Schmach macht sie schamrot. Trotzdem beschreibt sie seine Lage. Wieder betont sie: Gewalt brauchte der Gott!

Neu ist hier natürlich die in sehr liebenswürdiger Art eingeführte Vermutung des Alten vv. 942—945:

Paid. *ὦ θύγατερ· ἆρ' ἦν ταῦθ' ἅ γ' ᾐσθόμην ἐγώ;*
Kr. *οὐκ οἶδ'· ἀληθῆ δ' εἰ λέγεις, φαίημεν ἄν.*
Paid. *νόσον κρυφαίαν ἡνίκ' ἔστενες λάθρᾳ;*
Kr. *τοῦτ' ἦν . . .*

Kreusa erzählt, verhältnismäßig ruhig[1]), von ihrer Niederkunft. Viel schlichter spricht uns dieses *ἔτεκον* an als oben jene Verse 898 ff. — Das Kind ward in Windeln eingewickelt. Kreusa jammerte heftig (in der lyrischen Partie unbetont!)

Dann hören wir das bedeutsame:

961. *εἰ παῖδά γ' εἶδες χεῖρας ἐκτείνοντά μοι.*

Daraus spricht die echteste, wärmste Liebe des Weibes zum Kind; hier bei der schmerzlichen Erinnerung bricht sie leuchtend durch. Wie früher so jetzt schmäht Kreusa den Gott, weil er das Kind verkommen ließ. Doch ist eine bedeutende Milderung im Ton gegen vorher eingetreten. Die Gefühlsäußerungen sind eben jetzt, wie auch sonst immer im jambischen Teil, nicht mehr Selbstzweck. Kreusa spricht zu den befreundeten Seelen, vielleicht nach dem allmenschlichen Grundsatz „Geteiltes Leid ist halbes Leid".

c) Vergleich.

Die Wiederaufnahme des Kommos ist für die Tragödie unentbehrlich. Euripides leitet diese Wiederaufnahme ein durch das *ἄνελθέ μοι πάλιν.* Aus der Breite und Tiefe der ganzen Anlage aber erkennen wir, daß es dem Dichter um mehr zu tun war als um ein liebevolles Eingehen auf eine psychologische Feinheit.

---

[1]) Bezeichnend für ihr jetzt gesammeltes Wesen:
v. 947. *ἀνάσχου, γέρον!*

Der Trutz- und Klagegesang der Kreusa ist ein Meisterwerk für sich[1]. — Das Stück aber verlangt, daß die gekränkte Fürstin den Jon zu vergiften sucht! Der Alte hat schon vorher geraten den Gatten und Jon aus dem Leben zu schaffen. Hat auch seine Hilfe zu solchem Tun angeboten. Aber Kreusa ist bei all dem entsetzlichen Leid, das ihr widerfährt, viel zu sehr ein gutes Weib (in ethischem Sinn), als daß sie sofort auf die Rachegedanken einginge. Es drängt sie zunächst zu der vorwurfsvollen Klage. Und nach jenen Klagen wäre sie noch viel zu passiv gestimmt, als daß sie sofort einen Entschluß faßte, der ein Menschenleben vernichten soll. Sehen wir sie aber nach der *ῥῆσις!* Sie ist nicht mehr das Weib, das wegen der freveligen Gewalttat zürnt, sie ist das Weib, das der Mutterschaft Freuden einmal erfahren hat, und dieser Freuden dann beraubt ward. Nicht umsonst sind ihre mütterlichen Empfindungen jetzt so mächtig betont und mit zärtlichen Farben geschildert! Der Kontrast in dem Tun des Gottes, der ihr Kind verkommen ließ und ihrem Gatten einen Sohn gab, dessen Mutter sie nicht ist, der Kontrast drückt jetzt auf sie mit einer Wucht, die zum Verbrechen treibt. Sie faßt den Mordplan: Jon muß sterben; er, der Liebling des Gottes, der an ihrem Kind zum Mörder wurde, soll ihrem Mann nicht Sohn sein! Der Alte braucht keine großen

---

[1]) Henri Weil a. a. O. S. 278f. „En ce genre (die Monodie ohne strophische Gliederung ist gemeint), je donnerais volontiers la palme au solo de Créuse dans l'Jon. La douleur et l'indignation lui arrachent un secret, que sa pudeur avait toujours caché; dans un récit à la fois gracieux et douloureux elle révèle la violance que lui fit l'amant divin . . .".

Künste mehr aufzuwenden um die Fürstin zur Rachetat anzustiften.

Friedrich Schlegel[1]) beschäftigt sich mit dem „Jon“ und führt aus: „So ist es widersprechend, daß Kreusa, deren zärtliche Betrübnis und Sehnsucht nach dem verlornen Sohn so edel dargestellt ist, den Sohn, der ihr als Stiefsohn aufgedrungen wird, gleich ermorden will. Dieser grausame Entschluß ist nicht hinlänglich begründet und herbeigeführt“. — Wenn Schlegel eine Ausgabe vor sich hatte, die unsere ῥῆσις enthielt — und daran zu zweifeln besteht kein Anlaß — so war er zu einem solchen Urteil sicher nicht berechtigt. Im Gegenteil: wir müssen sagen, Euripides ist ungemein genau vorgegangen bei der Motivierung jenes Entschlusses!

C. Resultat.

Nunmehr sind wir am Ende unserer Wanderung angelangt. Wir haben all die Stellen untersucht, in denen lyrische Partien durch Jamben wieder aufgenommen und begründet werden, und können uns der Einsicht nicht verschließen, daß Weil mit seiner Aufstellung über die Partien das Rechte getroffen hat: „Gesungen und gesprochen wechseln dieselben Gefühle, dieselben Gedanken ihr Gesicht und sie finden nicht etwa unnötigerweise doppelte Verwendung. Auf der einen Seite bricht die Empfindung hervor, derb, ohne Zusammenhang, kraftvoll, leidenschaftlich, auf der andern Seite kommen die Gedanken in richtiger Folge mit Bestimmtheit, Überlegung und Meisterung ihrer selbst zum Ausdruck“.

---

[1]) Fr. Schlegel, Sämtl. Werke, Wien 1882, IV, S. 82.

Freilich müssen wir im einzelnen über ihn wie auch über Nauck u. a. hinausgehen und betonen, daß jede Wiederholung nach besonderen Gesichtspunkten aufgebaut ist. Wir sehen sie verengen, präzisieren (Choephoren), erweitern (Elektra). Neue Momente treten zum Kommos (Agamemnon), besonders wichtige werden verstärkt (Jon: Mutterliebe) . . . die Erscheinungen sind zu mannigfaltig, als daß sie hier in einem Satz zusammengefaßt werden könnten, sie sind bei jedem einzelnen Stück eingehend charakterisiert.

Wir sehen auch, wie die Gesamtpartien bedeutsame Wirkungen erzielen: sie dienen der Handlung im Fundament oder auf dem Höhepunkt oder sie dienen zur Charakterzeichnung. Auch hier starke Verschiedenheit, keine strengen Grenzen!

Ähnliche Mannigfaltigkeit herrscht auch beim Einführen der jambischen Partien. Bald treten sie unvermittelt ein, ohne Motivierung (Choephoren), mit Motivierung (Agamemnon). Ein andermal haben Jamben schon vorher Platz gegriffen (Tekmessapartie im „Aias“). Manchmal schickt der Dichter zwei jambische Chorverse voraus, um die Basis zu schaffen (!). Das einemal scheint die vom Dichter gegebene Motivierung dem Dramaturgen stichhaltig zu sein (Jon), ein andermal tritt sie uns als bare Scheinmotivierung entgegen (die beiden Elektren).

Gerade dieser letzte Punkt legt es uns sehr nahe, an eine bezügliche Tradition im Kreise der Tragiker zu denken!

Doch so weit sind wir noch nicht!

Kehren wir zum Ausgangspunkt der Untersuchung zurück und überlegen! Wenn wir in einem Schriftwerk oder in einer Rede finden, daß etwas schon Behandeltes

nochmal behandelt wird, so ist doch wohl der nächstliegende Gedanke, der Schöpfer des betreffenden Werkes habe eine schwer verständliche Partie leichter verständlich machen und damit dem Publikum einen Schritt entgegentun wollen.

So auch in unserer Frage! Konnten die Tragiker die Wiederholungen nicht deshalb haben eintreten lassen, um den Text jener lyrischen Partien vollkommen oder überhaupt wirksam zu machen?

Bei Aristoteles [1]) finden wir eine Kritik des menschlichen Fassungsvermögens. Er handelt von der Verschiedenheit der *ἡδοναί* und sagt folgendes: *ἔτι δὲ μᾶλλον τοῦτ' ἂν φανείη ἐκ τοῦ τὰς ἀφ' ἑτέρων ἡδονὰς ἐμποδίους ταῖς ἐνεργείαις εἶναι· οἱ γὰρ φίλαυλοι ἀδυνατοῦσι τοῖς λόγοις προσέχειν, ἐὰν κατακούωσιν αὐλοῦντος, μᾶλλον χαίροντες τῇ αὐλητικῇ τῆς παρούσης ἐνεργείας· ἡ κατὰ τὴν αὐλητικὴν οὖν ἡδονὴ τὴν περὶ τὸν λόγον φθείρει κτλ.*

Die Erfahrung, die hier der Psychologe ausspricht, konnten doch auch die Dichter machen. Sie konnten wahrnehmen, daß das musikalische Element die Wirkung des Textes beeinträchtigt, diesen Text aber für unentbehrlich halten und so die gefährdete Partie wiederholen. Wir haben uns ja wohl alle schon davon überzeugen können, daß es schwer ist, über der begleitenden Musik das gesungene Wort zu verstehen: Die Melodie zieht uns so in ihren Bann, daß der Text an sich aufgehört hat für uns zu wirken.

Dem Griechen erging es genau so. Er hatte zwar keine Instrumentalmusik, wie sie uns in einer Wagneroper fesselt, oder bei der griechischen Tragödie zu

---

[1]) Nikom. Ethik 1175ᵇ 3ff.

bleiben, in Mendelsohns „Antigone“ unser Ohr „erfüllt“ [1]), dafür aber war er ein *φίλαυλος*. Das beweist an sich schon die angezogene Aristotelesstelle. Außerdem spricht dafür die Tatsache, daß $^1/_4$ bis $^1/_3$ des Gesamtumfangs der Sophokleischen Tragödie gesungen wurde [2]). Diese Vorliebe der Griechen für die Flöte können wir nicht mehr verstehen. Eine Arie, die gesungen wird zu den Tönen einer womöglich unisono auf und abspielenden Klarinette (die entspricht ungefähr der griechischen Flöte), wäre nicht nach unserm Geschmack. Das ist aber auch Nebensache. Der Grieche war ein *φίλαυλος*.

Nun weiter; es braucht nicht einmal das Wohlgefallen am Reinmusikalischen das Verstehen des Textes zu hindern: das gesungene Wort, aufgestört aus seiner sonstigen, dem Ohr geläufigen Tonlage, ist schwer verständlich.

Spielen nun gar noch Dialektschwierigkeiten mit herein, so wird die Sache noch schlimmer. Erinnern wir uns bloß, daß schon für einen Bayern das Verstehen eines Älpler-Schnadahüpfls mit Mühe verbunden ist, noch mehr für einen Norddeutschen.

Für unsere Frage ist das entsprechende Moment nur gering anzuschlagen: „Das dorische Element hat mit großer Feinhörigkeit alles abzustreifen gewußt, was nicht allerorten galt; spezifisch Lakonisches,

---

[1]) Die Wirkung einer Aufführung drastisch skizziert von A. Müller, Ästhet. K. S. 474: „Kaum hat der Dialog die Handlung in ruhigem Fluß bis zu einem Abschnitt geführt, so fassen uns die Töne einer vollstimmigen, brausenden Musik, deren Text man nicht versteht, wenn man ihn nicht im Kopf hat — und die Alten hatten keine Textbücher — . . .“.

[2]) A. Müller, S. 472.

Korinthisches, Boeotisches ist gänzlich ausgetilgt“ [1]). — Zu demselben Ergebnis kommt Kühner [2]): „Das gemeinverständlich Hellenische war das Dorische und das Jonisch-Attische.“ — Dazu müssen wir noch bedenken, daß in den lyrischen Partien nicht ein Dorismus schlechthin vorliegt; wesentlich davon ist bloß der Gebrauch von $\bar{\alpha}$ für η, ov für ω [3]).

Wenn wir so das Für und Wider abwägen, so kommen wir zu dem Schlusse: Im Verein mit der Wirkung der musikalischen Begleitung . . . konnte auch dieses Abweichen der lyrischen Partien von der Alltagssprache des Attischen eine Klippe für die Wirkung des Textes werden.

Rechnen wir noch dazu die Größe und Ungedecktheit des griechischen Theaters, die Schallmaske, die Möglichkeit, daß die Stimme eines Schauspielers schwach war oder während des Stückes müd ward: All diese Momente miteinander konnten dem Dichter zu der Erfahrung verhelfen: Für die Zuhörer bleibt der Text

---

[1]) Wilamowitz, Einleitung S. 95.

[2]) Grammatik I, S. 11. — Vgl. Pausanias IX, 22, 3. P. erwähnt hier ein Denkmal der Korinna in Tanagra und ihren Sieg über Pindar. Als Gründe für diesen Sieg gibt er an, die Dichterin sei eine hervorragende Schönheit gewesen und habe nicht in dorischer Sprache gesungen wie Pindar, sondern *ὁποίᾳ (φωνῇ) συνήσειν ἔμελλον Αἰολεῖς.* — Christ, Griech. Lit.-Gesch.[4] S. 175, Anm. 2 sagt dazu: „. . . der Grund, daß die Preisrichter sich durch den heimischen Dialekt der Lieder der Korinna bestimmen ließen, schmeckt nach Grammatikerwitz“.

[3]) Es ist dabei sogar fraglich, ob diese Formen eine bewußte Anlehnung ans Dorische bedeuten, oder ob sie bloß als notorische Wohllaute stehen blieben. Zweifellos wäre auch im heutigen Griechisch ein gesungenes α viel wohlklingender als das $\eta = \iota$, das noch dazu meist gewaltig durch die Nase tönt.

dieser lyrischen Partie wirkungslos. — Wenn nun aber dieser Text für das ganze Stück hochwichtig war, so konnte jene Erfahrung den Dichter bestimmen, in Zukunft vorsichtig zu sein und einer so unangenehmen Möglichkeit vorzubeugen, den Inhalt des Kommos in den folgenden leichtverständlichen Jamben der *ῥῆσις* nochmal zu behandeln.

Zu einer solchen Maßnahme mußte der Dichter schon im eigensten Interesse kommen. Die Triebfeder zu seinem Schaffen war ja nicht bloß schriftstellerischer Ehrgeiz, sie war ein Streben in nationaler, in heiliger, in höchster Sache: *ἀγών!* —

Dem literarischen Bildungsstand des athenischen Theaterpublikums stellt Aristoteles ein sehr schlechtes Zeugnis aus. Er meint[1]), es sei nicht erstrebenswert sich an die herkömmlichen Stoffe zu halten, welche die Tragödien in der Regel behandeln. Er bezeichnet ein solches Streben sogar als lächerlich (*γελοῖον*), *ἐπεὶ καὶ τὰ γνώριμα ὀλίγοις γνώριμά ἐστιν!* Im übrigen brauchen wir dieses herbe Urteil gar nicht zu urgieren. Stellen wir uns immerhin vor, die Griechen aus der Zeit des Sophokles und Aischylos wurzelten in den Sagen und Mythen ihres Volkes so kräftig wie die Besucher unseres Oberammergauer Passionsspieles in der Geschichte Jesu[2]), so ist doch eins unverkennbar:

Jede Tragödie nahm zum Sagenstoff ihren besonderen Standpunkt ein. Und mochte dem Dichter der Grundsatz gelten, nicht zum Volk herabzusteigen:

---

[1]) Poetik 1451 b. 23 ff

[2]) Nur dieser Vergleich kann gestellt werden. Der Deutsche von heut hat die Fühlung mit den Mythen und Sagen seiner Nation vollständig verloren.

Für lückenlose Orientierung seines Publikums mußte er sorgen, sonst blieben die schönsten Grundlagen unfruchtbar.

Hat nun der Dichter immer eine Wiederholung geschaffen, wo eine Partie unverstanden verklingen konnte?

Diese Frage drängt sich einem hier unbedingt auf. Und sie verspricht eine so schöne Probe aufs Exempel! Aber sie läßt sich nicht ohne wesentliche Einschränkung stellen.

Will eine lyrische Partie Klagen oder Freude, lediglich eine Stimmung ausdrücken, so kann sich die Tragödie mit der Signatur dieser Stimmung begnügen. Sie verlangt nicht, daß dabei der Text verstanden wird.

Z. B. Oedipus[1]) ist verschwunden. Der Bote hat den Hergang der wunderbaren Begebenheit genau berichtet. Die eigentliche Handlung des Stückes ist so zu Ende. Aber der Schluß des Stückes kann damit noch nicht gegeben sein: Ein Interesse an Antigone und Ismene verlangt Aufschluß über deren Verhalten. — Sie sind betrübt über das Vorgefallene: sie klagen. Das kennzeichnet eigentlich schon der erste Vers zur Genüge:

1670. *αἰαῖ, ἔστιν ἔστι νῷν δή.*

Ganz ähnlich sind die Schlußklagen des Kreon in der „Antigone“ und viele andere gehalten.

Oder: Elektra hat Kunde erhalten vom Tod ihres Bruders, dessen Kommen sie so sehnlich erwartete. Sie bricht in Klagen aus. Aber diese Klagen schließen einen Teil der Handlung einfach ab gegen

---

[1]) Oed. Col. v. 1670.

das Folgende. Eine neue Phase beginnt: Chrysothemis jagt voll Freude daher.

So ergibt sich glatt folgendes:

Die lyrischen Ausbrüche (in den Klageliedern der Schauspieler) werden Träger der geordneten Gedanken im folgenden jambischen Teil, wenn ihr Ausdruck bloßen Stimmungswert übersteigt.

Für dieses Exempel gibt es denn auch eine Probe! Betrachte ich von der Warte des Resultats aus die griechischen Tragödien, so finde ich keine, die seine bindende Kraft nicht bestätigte. Nur bei Euripides scheint es Schwierigkeiten zu geben: Man sehe nur den Kommos „Iphigenie auf Taur.“ v. 141ff. Aber bei Euripides haben wir immer mit den Prologen zu rechnen. Dem Helenaprolog traut er die Kraft zur richtigen Einführung nicht zu. Drum wuchtet er Argument auf Argument. Beim Stoff der „Iphigenie“ aber braucht er nicht mit so krassen Mitteln zu arbeiten. Im übrigen könnte dieser Iphigenieprolog seiner ganzen Struktur nach recht gut hinter dem Kommos stehen. Es ist darin ein Weiterspielen der Gesangsmotive wahrnehmbar wie in der „Antigone“ oder in der „Elektra“.

Nun sind unsere beiden Fragen so reif geworden, daß wir sie nebeneinander stellen dürfen:

Haben die Dichter jene Wiederaufnahmen geschaffen in der Absicht, die von uns beobachteten Wirkungen (Förderung der Handlung im Fundament oder auf dem Höhepunkt, Vertiefung der Charaktere[1])) zu erzielen?

Oder wollten sie dabei lediglich dem Verständnis des Publikums entgegenkommen?

---

[1]) Siehe S. 57 der Arbeit!

Wir werden jetzt sofort erkennen, daß diese beiden Fragen nicht gegensätzlich sind zueinander.

Wie wir gesehen haben, gibt es genug Gründe, die den Dichter bestimmen konnten eine Wiederholung im Interesse seines Publikums zu schaffen. Aber eine solche Wiederholung konnte der Tragiker sich viel leichter gestalten: Mit wenigen Worten ließ sich in den Jamben die Hauptsache aus der lyrischen Partie wieder sagen. Dazu wäre ein oft so gewaltiger Bau nicht nötig. Ja wir müssen gestehen: Ein so kräftiges, umfangreiches Gestalten für einen rein äußerlichen Zweck würde dem Tragiker berechtigten Tadel zuziehen: Man ließe die Fürsorge fürs Publikum als Entschuldigung für schwerfällige Langatmigkeit nicht gelten.

In der Tat aber liegt die Sache nun doch ganz anders. Die mannigfachen Veränderungen, die wir in den jambischen Teilen gegenüber den lyrischen beobachtet haben, legen mit tausend Zungen Zeugnis dafür ab, daß jene Wirkungen von den Dichtern mit festem Willen angestrebt wurden. Es wird auch im Ernst niemand behaupten wollen, solche Effekte ergäben sich zufällig, gewissermaßen als Nebenprodukt einer dramaturgischen Maßnahme.

Und so lauten schließlich unsere beiden Fragen so: Sind die Dichter zur Schaffung der Wiederaufnahme gekommen aus Rücksicht aufs Publikum und sind sie dabei dann über die Verwirklichung ihrer ursprünglichen Absicht hinausgegangen? Oder haben sie eine solche Zwischenüberlegung überhaupt nicht angestellt und nur nach tiefkünstlerischen Gesetzen jene Partien geschaffen?

Die Frage läßt sich mit einem glatten Ja oder Nein nicht beantworten. Wenn man allerdings jenen innersten Kreuzungspunkt der beiden zur Diskussion stehenden Lösungsversuche ins Auge faßt: — es handelt sich um lyrische Teile, die mehr als Stimmungswerte vermitteln sollen — so ist man einer Verbindung der beiden Richtungen nicht abgeneigt, in Erinnerung an die alte Wahrheit:

Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci.

Läßt man aber das Werden aus dem Spiel, hält sich bloß an das Sein: so kanns nur eine Stimme geben: Die Dichter haben mit der Wiederaufnahme Hochbedeutsames geleistet: Die Gesamtpartien dienen in gleicher Weise der Stimmung, der Lyrik, der Musik, wie auch der Handlung oder der Charakterzeichnung.

Anhang.

Das „Antigone-Enthymem".

Ein vielbearbeiteter Boden! Seitdem Goethe[1]) den Wunsch ausgesprochen hat, ein tüchtiger Philolog möchte ihm die Unechtheit der Stelle nachweisen, ist das Hin und Her darüber in kräftiger Bewegung geblieben. Es ist ja richtig, uns Menschen von heute bleibt das Enthymem ein Fremdkörper in der Tragödie. Das ist aber doch völlig belanglos! Wir müssen eben nicht die logisch-ästhetische Behandlung allein zu Worte kommen lassen, sondern müssen auch auf die kritisch-historische hören. Darauf weist Classen[2]) bei Besprechung der Stelle nachdrücklich hin und gewinnt zugleich an dem Zeugnis des Aristoteles[3]) eine wichtige Stütze. Weiterhin führt uns Classen durch eine ganze Reihe von Sophoklesversen, die auffallende Anklänge an Herodot aufweisen, wie eben die Antigone-ῥῆσις auch, und faßt zum Schlusse seine Meinung dahin zusammen: „ . . . ich räume ein, das Argument, wie es Antigone ausspricht, ist für die vorliegende Frage vollkommen unpassend; sie kann

---

[1]) In einem Gespräch mit Eckermann am 2. März 1827.

[2]) Classen, „Über die Beziehungen Sophokleischer Stellen zu den Erzählungen des Herodot". Verhandlungen Deutscher Philologen zu Kiel 1869.

[3]) Rhet. 3, 16.

sich ja nicht, um die Bestattung des Bruders, der Leiche des Bruders, zu rechtfertigen, darauf berufen, daß ihr ein Bruder nicht wieder gewonnen werden könne. Aber ich fasse die Stelle in dem Sinn eines allgemeinen Ausdrucks der höchsten und heiligsten Schwesterliebe, begründet auf einem Naturverhältnis, welches im allgemeinen ja auch seine Berechtigung hat . . .".

Die Stelle verlangt eben eine Betrachtung im Licht griechischen Geistes und darf nicht isoliert, nach Geschmacksgründen, abgeurteilt werden.

Wollen wir nun aber mit kritischem Blick die Anstrengungen mustern, die gemacht wurden um die Stelle zu eliminieren!

Dindorf nimmt bekanntlich vv. 905—912 fort, Wecklein[1]) vv. 904—920, auch A. Müller bemerkt[2]) „zum Teil wahrscheinlich unecht". Wecklein gibt sogar der Vermutung Raum, vv. 891—932 seien vielleicht vollständig zu streichen. Und W. Schmid[3]) schließt die Rede der Antigone mit v. 904.

Gegen solches Tun sprechen bedeutsame Momente.

Sophokles konnte an sich die Pathosszene mit v. 882 beendet sein lassen. Antigone würde dann sofort nach dem Kommos abgeführt. Unsere Untersuchung aber müßte das als Ausnahmefall bezeichnen. Denn sonst überall an derartig affektvollen Stellen läßt Sophokles Schmerz, Erregung und Klagen in die

---

[1]) Wecklein, Die Tragödien des Sophokles, I. Bd. München 1897.

[2]) Ästhet. Kommentar S. 94.

[3]) Philologus 1903, „Probleme aus der Sophokleischen Antigone".

folgenden Jamben hinüberklingen. W. Schmid nun zeigt uns sogar den Anfang der jambischen Wiederholung: v. 904 hält er noch aufrecht! Und so spricht unsere Untersuchung ein Machtwort: Es wäre einzigartig, ja hier geradezu unbegreiflich, wollte der Dichter den einmal angesponnenen Faden so schnell ablaufen lassen. Mit dieser Aufstellung imputiert man noch lange nicht „Euripideischen Geschmack für lange ῥήσεις“ dem Sophokles! Der ließ sich Stimmungsakkorde, wie sie liegen in dem „allein, ohne Freunde“ (847, 876, 881[!]), „ohne Ehe, ohne Kind“ (811, 812, 867, 876), „lebend muß ich in die Gruft“ (810, 851, 852) sicher nicht entgehen, er gebrauchte sie als Unterton, solang es möglich war, auch für die ruhige Rede. Und wo finden wir diese Töne im jambischen Teil am nachdrücklichsten?! In den vv. 919, 917, 920! Die müssen[1]) wir aber streichen, sobald wir mit W. Schmid gehen. Wenn Schmid weiterhin sagt: „Die Blasphemie 922—24 atmet Euripideischen Geist und ist in Antigones Mund völlig undenkbar“, „die entschuldigend einlenkenden Verse 925—28 endlich kann ich überhaupt einem hellenischen Dichter nicht zutrauen“, so unterwirft er sich damit einem Diktum, das er wenige Zeilen vorher selbst getan hat: Diesem rein auf Geschmacksgründe gestützten Urteil kann entscheidende Kraft nicht zugetraut werden.

Schließlich: können denn die Worte des Chors 929 f.

---

[1]) „Wenn 908 (im Enthymem) fällt, muß auch 913–915 fallen, die sich ja auf den νόμος von 908 ausdrücklich beziehen, mit 913—915 fällt aber der ganze, von ihnen nicht ablösbare Teil bis 921 inkl.“ (S. 34).

ἔτι τῶν αὐτῶν ἀνέμων ῥιπαὶ
τήνδε γ' ἔχουσιν.

auf v. 904 und das vorausgehende bezogen werden? Doch wohl nicht! Aber in den späteren Versen, da brausen die *ῥιπαὶ τῶν αὐτῶν ἀνέμων!*

Wir stehen auf vollständig objektivem Boden, wenn wir behaupten: Wäre uns der Text so überliefert, daß die *ῥῆσις* mit v. 904 oder noch früher abbräche, so müßte das Resultat dieser Untersuchung dazu veranlassen eine Lücke anzunehmen.

Eine kleine Statistik tut uns dabei sehr wesentliche Dienste!

Das Verhältnis zwischen lyrischen und jambischen Partien zeigt sich in den behandelten Sophokles-Tragödien wie folgt: Aias I. 32/46, Aias II. 54/41, Elektra 102/56, König Oedipus 40/47, Trachin. 44/66. Für Antigone ergibt sich bei Annahme der Streichung ab v. 904: 50/14, ohne Streichung: 50/38.

Diese Statistik redet eine deutliche Sprache. Eine so kümmerliche Proportion wie 50/14 wäre für Sophokles singulär[1]). Hier ein zahlenmäßiger Nachweis für die obige, auf dramaturgische Beobachtung sich stützende Feststellung!

---

[1]) Übrigens auch für Aischylos und Euripides.

Inhalt.

Lebenslauf.

Der Verfasser dieser Abhandlung, Michl Fauner, katholischer Konfession, bayerischer Staatsangehöriger, wurde geboren am 11. Januar 1887 als Sohn der Buchhalterseheleute Ferdinand und Elise Fauner, geb. Zeitler, zu Amberg in der Oberpfalz. Ebendaselbst besuchte er 4 Jahre die Volksschule und 9 Jahre das Humanist. Gymnasium. Im Herbst 1906 bezog er die Universität München um klassische Philologie zu studieren. Im Jahre 1909 bestand er das I., 1910 das II. Examen für das Lehramt in den philologisch-historischen Fächern. Seit November 1911 praktiziert er am K. Humanist. Gymnasium Erlangen.

Die Herren K. Gymnasialrektor Dr. Praun und K. Studienrat Lommer in Amberg haben dem Verfasser in liebenswürdiger Weise die Benützung der Lehrerbibliothek des Gymnasiums ermöglicht. Dafür sei ihnen auch an dieser Stelle herzlicher Dank gesagt.

